

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

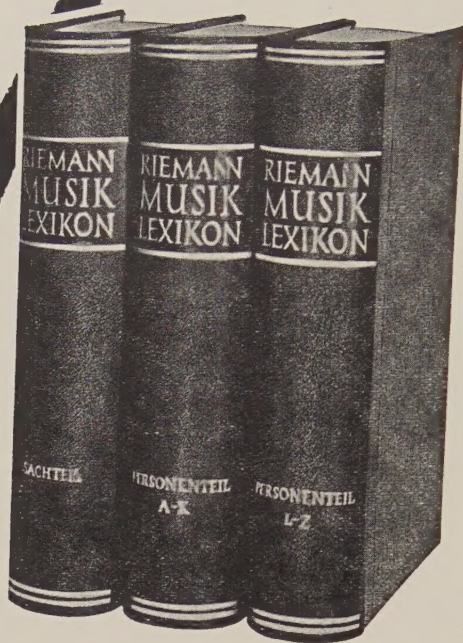
GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN

*Das
Musikleben*

4

APRIL 1959

POSTVERLAGSORT (a2b) MAINZ



RIEMANN Musiklexikon

*Band I
Personenteil A-K
ist erschienen!*

Noch können Sie subscribieren:
Jeder Band in Ganzleinen DM 86.-
in Halbleder DM 94.-

*Band II und III folgen innerhalb eines Jahres
Prospekte durch den Fachhandel oder vom Verlag*

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

*Eine neue
Händel-
Biographie*

JOSEPH MÜLLER-BLATTAU



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Der Wille zur Vollendung

INHALT:

Vorwort

I Das Leben

1. Jugend und Lehrjahre (1685–1706) · 2. Wanderjahre (1707–1720) · 3. Kampf um die Oper (1721–1737) · 4. Erfüllung im Oratorium (1738–1759)

II Das Werk

1. Die Opern · 2. Die Oratorien · 3. Instrumentalwerke

III Nachruhm und Neubelebung

Literatur · Werkverzeichnis · Personen-Register · Bildtafeln

200 Seiten Text · 36 Seiten Abbildungen · Ganzleinen DM 15,—

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Unter Mitwirkung von Ernst Thomas herausgegeben von Prof. Dr. Erich Valentin und Dr. Karl H. Wörner

Heft 4 / 120. Jahrg.

April 1959

INHALT DES VIERTEN HEFTES

VOR 125 JAHREN	191
ROBERT SCHUMANN: Wie kann man aus den Spielen, die jemand liebt, auf seinen Charakter schließen?	193
MAX FLESCHE-THESBIUS: Clara Schumann in Frankfurt/Main	196
JOSEPH MÜLLER-BLATTAU: Händel in unserer Zeit	200
GUSTAV ADOLF TRUMPF: Händels Opern heute	202
ARNOLD FISCH: Der Berner Geigenprozeß	207
DAS MUSIKLEBEN: Berlin: Oper und Konzert / Berlin: Mathis der Maler / Hindemith-Uraufführung in Pittsburgh / Pariser Operntheater zwischen zwei Stühlen / München: „Deidamia“ von G. F. Händel / Salzburger Mozartwoche 1959 / Der Pianist Andor Foldes / Curt Sachs gestorben	211
Vorschau / Rückschau	219
BÜCHER UND NOTEN	225
DIE SCHALLPLATTE	231
MUSIKERZIEHUNG — MUSIKSTUDENT	233
VERBAND DEUTSCHER ORATORIEN- UND KAMMERCHÖRE E.V.	238
DIE SINGSCHULE	240

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,— DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM.
Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung
oder direkt vom Verlag. — Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. —
Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte werden
nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/10 Seite = 20,— DM, 1/1 Seite = 300,— DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich, verbilligte
Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 15 510 bei Commerz- und Credit-
Bank in Mainz oder durch Postanweisung. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA, 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5.15 (einschl.
Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.17,5 (einschl. Porto); Österreich: 1 Jahresabonnement Ö. S. 130.—
(einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 12.

Vor 125 Jahren . . .

... am 3. April 1834 erschien die erste Nummer der „Neuen (Leipziger) Zeitschrift für Musik“. Nach wechselvollen Schicksalen, zu denen auch dasjenige zählt, das Schumann und seine Freunde in ihrem zielsetzenden Introitus erwähnen — daß nämlich „der erste Plan“ vergessen werde —, und nach einer durch den zweiten Weltkrieg verursachten Unterbrechung ist die Neue Zeitschrift für Musik in ihren 120. Jahrgang eingetreten.

... komponierte Berlioz seine Harold-Symphonie, Kreutzer „Das Nachtlager von Granada“, Loewe das Männerchororatorium „Die eherne Schlange“; fand in London das große Händelfest mit 600 Mitwirkenden statt, ging Wagner als Theaterkapellmeister nach Magdeburg und veröffentlichte seinen ersten Aufsatz „Die deutsche Oper“, gründete Schlesinger in Paris die „Gazette musicale“. Nehmen wir noch ein paar Daten aus dem „Kultur-fahrplan“ des Jahres 1834 hinzu: Faraday stellte die Gesetze der Elektrolyse auf, Jacobi entwickelte den Elektromotor, Gabelsberger entwarf ein System der Stenographie, Spanien erhielt eine liberale Verfassung und beseitigte die Inquisition, Delacroix malte seine historischen Fresken, Bulwer veröffentlichte „Die letzten Tage von Pompeji“, Balzac „Vater Goriot“, Puschkin „Pique Dame“, Grillparzer „Der Traum ein Leben“, aus Wienbargs „Ästhetischen Feldzügen“ entstand das Programm des jungdeutschen Realismus, zugleich ein neues scharfes kritisches Bewußtsein.

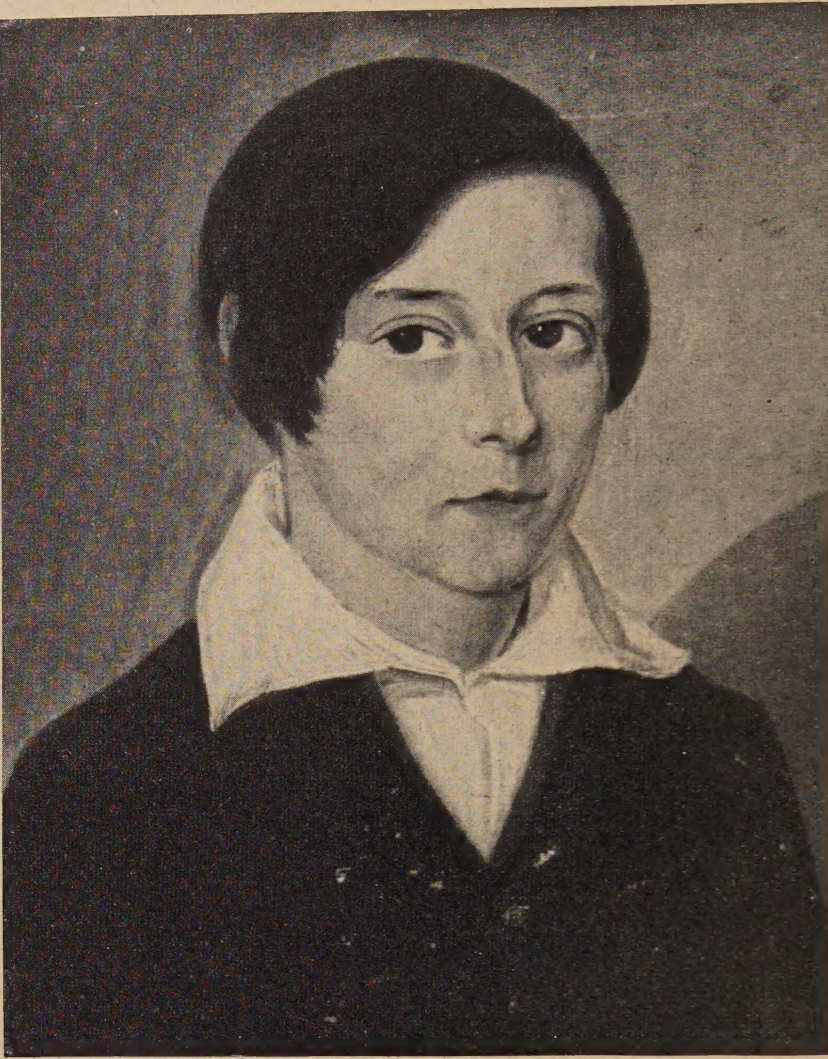
Den literarischen Ereignissen mag hier besondere Bedeutung zugemessen sein, denn schließlich ist auch eine Musikzeitschrift eine Art „literarischen Produktes“. „Poetische, doch scharfe Kritik“ notiert Schering als Quintessenz des Schumannschen Beginns. Es stößt nicht etwa in ein Vakuum. Seit 1798 erscheint allwöchentlich im Verlag Breitkopf und Härtel die „Allgemeine Musikalische Zeitung“, seit 1824 im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen „Caecilia“, eine Zeitschrift für die musikalische Welt. Und eben in diesem Jahr 1834 veröffentlicht August Kahlert

in der „Caecilia“ seinen berühmten Aufsatz „Über die Bedeutung des Romantischen“; denn alle Musik ist für ihn romantischer Natur:

„Unter den Neueren tritt der romantische Geist besonders bei Maria von Weber und Spohr hervor, bei jenem in zügelloserer, bei diesem in engerer Form eingeschlossen. Mendelssohn und Loewe sind aus der neuesten Zeit hervorzuheben. Indessen ist bei aller neueren Kunst das freie, unbewußte Schaffen seltener geworden. Die intellektuelle Bildung einerseits, die mechanische andererseits üben ihren nachteiligen Einfluß sichtlich aus. Jene Schwärmerei, die das Individuum sich selbst vergessen läßt, wird immer seltener, wie der fromme Kinderglaube, in dem die Religion wurzelt. Das Zeitalter beginnt das Wesen der Romantik zu hassen, es verlangt das Leibliche, das Sinnliche. Solchem Verlangen zu genügen, sind nun Tausende von Tonkünstlern bereit, und allzeit fertig. Bei diesen ist die Mechanik eben lebendig geworden, und der Verstand berechnet nur die Effekte. Neue Effekte machen aber ein Kunstwerk noch nicht neu oder originell.“

Wie mag Kahlert, Professor in Breslau, also dem „Vereine der Gelehrten“ angehörig, seinen Zeitgenossen erschienen sein? Konservativ? Reaktionsär? Galt er Schumann und seinen Freunden als Philister oder Davidsbündler? Den symptomatischen Wert seiner Worte kann man kaum bezweifeln, selbst wenn sie wie ein Grabgesang auf die Romantik anmuten. Wie also stand es um jene Generation, die das geistige Antlitz dieser dreißiger Jahre prägte?

Geistige Einschnitte in der Menschheitsgeschichte fallen selten mit dem Tag einer Jahrhundertwende zusammen; das „Jahrhundert“ als geistiger oder stilistischer Begriff ist unabhängig vom Kalendarium; schon heute streitet man sich, wann das zwanzigste wohl begonnen habe, und einstweilen sind die Gesichtspunkte noch recht differenziert. In Arnold Hausers Sozialgeschichte beginnt das 19. Jahrhundert im Jahre 1830, ein Datum, das hier sehr interessieren muß. Denn in diesem Jahr



wechselt Robert Schumann, Student der Rechte, endgültig zur Musik über, verläßt er das gesellige Heidelberg, das die frühen Semester des Jean=Paul=Schwärmers gewiß romantisch vergoldet hat, kehrt zum Klavier= und Kompositionsstudium in das rationalistischere Leipzig zurück. Auch hierhin begleiten ihn die Träume Jean Pauls, die Träume von einer Seele, in der Kampf und Versöhnung, das Genialisch=Stürmerische und das Schwärmerisch=Gelassene, Florestan und Eusebius in Eintracht wohnen.

Im Jahr 1830 aber erscheint auch ein Buch, das diese Eintracht der Seele negiert, den grandiosen Aspekt dieses romantisch=naturalistischen Jahrhunderts aufreißt: „Rouge et Noir“ von Stendhal, der sich mehr noch als Balzac gegen die klassisch=romantische Psychologie richtet. Er entdeckt im Menschen den Dualismus zweier Seelen, die Spontaneität und die Reflexion des Gefühls, die kein abgeklärter Meister Raro mehr zu einigen vermag. Reflexion und Bewußtheit, sollten sie nicht Pate stehen bei einem auf das Kritische gerichteten Be-

ginnen, wie es Schumanns Zeitschrift darzustellen verspricht? Werden sie nicht bald auch in den produktiven Bereich der Musik eindringen? In einem andern Licht, gleich einem Menetekel, erscheint jetzt obiges Zitat aus Kahlerts Aufsatz.

Zwei Bildnisse Robert Schumanns sind aus diesen entscheidenden Entwicklungsjahren erhalten. Sie sind in dem Ausdruck der Gesichtszüge so verschieden, daß ihr Vergleich zu einer physiognomischen Betrachtung reizt. Man könnte in Versuchung geraten, die Jahreszahlen unter den Bildern als irrtümlich anzusehen, soviel skeptischer blicken die Augen aus dem Jünglingsgesicht des Jahres 1829, soviel härter profilierter erscheint Mund und Kinn. Wie dem auch sei, diese Züge scheinen von einer Ratio durchdrungen, die man in dem anderen Bild vergeblich sucht, das eben ganz im

Gegensatz ein romantisch=schwärmerisches Naturell spiegelt. Doch damit sollen keine Gegensätze konstruiert werden, etwa zwischen dem Schriftsteller und Kritiker Schumann einerseits, dem Komponisten Schumann andererseits. Nur scheint es gegeben, auch an Hand dieser Bilder zu überdenken, daß dieser Mann nicht mehr nur der Romantiker par excellence sein konnte, sondern daß sein Geist einschloß, wenn nicht gar sein Schicksal besiegelte, was dieses aufkommende Jahrhundert komplex und zerrissen zugleich werden ließ.

Es wäre verfehlt, diese Gedankengänge in den Schulaufsatz zu projizieren, den der sechzehnjährige Schumann schrieb, und der hier anschließend erstmals veröffentlicht wird. Immerhin überrascht die psychologische Themenstellung, die kritische Beurteilung des Lehrers weist in die gleiche Richtung. Und jedenfalls ist diese Arbeit ein früher Beweis für große schriftstellerische Begabung. Ohne sie wäre es wohl nie zur Gründung dieser Zeitschrift gekommen, noch wären ihr Erfolg und Zukunft beschieden gewesen.

Ernst Thomas

Wie kann man aus den Spielen, die jemand liebt, auf seinen Charakter schließen?

ROBERT SCHUMANN

Der nachstehende, hier erstmals veröffentlichte Schulaufsatz des 16jährigen Robert Schumann ist einem Manuskript entnommen, das sich im Besitz des Verlages B. Schott's Söhne in Mainz befindet und dessen Auswertung und Herausgabe der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt, obliegt. Von den insgesamt 27 Aufsätzen und Gedichten sind außerdem sechs weitere Titel bereits früher im Druck erschienen.

Der Mensch, der Stolz, das große Räthsel der irdischen Schöpfung hat gewiß unter allen Gegenständen, die am meisten und persönlichsten in den Kreis unserer Beobachtung fallen das größte Interesse für uns: die erste Frage, sobald der Mensch aus dem Dunkel der Kindheit hervortritt und anfängt, denken zu lernen, und die wichtigste ist: was ist der Mensch? wozu ist er da? was kann er schaffen? wer über diese seine Bestimmung nie nachgedacht sich diese Frage nie ernstlich vorgelegt und sorgfältig beantwortet hat, hat auch noch nie als Mensch gelebt: unwissend tritt er in die Welt, unwissend verläßt er sie und weiß am Ende nur, daß er gelebt hat. Aber der Mensch lebt nicht bloß als Mensch, sondern er lebt auch unter Menschen: seine Bestimmung ist, zu wirken, zu schaffen: er schafft: andere mit ihm: ihre Ansprüche durchkreuzen sich und dieses bringt Gegenwirkung hervor: wie hat er sich nun zu verhalten? Eine zahllose Menge von Beispielen in den Annalen der Geschichte wie überhaupt in den täglichen Leben lehrt uns, wie viel von dieser einzigen Frage und deren richtigen Beantwortung abhängt — die Menschenkenntniß ist es, die um das Wesen eines Jeden erkennen und sein eignes dem jenes anpassen läßt. Unter Menschenkenntniß

aber ist die Fähigkeit (des Geistes) zu verstehen, vermöge der man Temperament, Naturell, Geist, Herz und Gemüth oder die angeborenen und erworbenen Eigenschaften, vorzüglich aber den Charakter eines Menschen, das heißt, die gute und böse Gesinnung oder das Streben, in allen Lagen und unter allen Verhältnissen den Moralgesetzen gemäß oder zuwider zu handeln, richtig durchschaut und auffaßt. Fürwahr eine große und schwierige Kunst und auf verschiedenen Wegen erlernbar; diese Menschenkenntniß bezieht sich stets auf andere, so kann man theils aus dem näheren Umgang, dem täglichen Treiben und Wesen und den Beschäftigungen eines Individuums theils aus der eigenen Erfahrung, die freilich nur gar zu oft ein großes Lehrgeld kostet, auf seinen Charakter



Robert Schumann 1830

I. Weil die Mehrzahl der Spieler also beschaffen ist, daß ein ihrem Wesen ziemlich ähnlicher Charakter dazu gehört, um sie lieben zu können. So viele Ausnahmen, wie schon gesagt, es auch von diesem Satze geben mag und womöglich giebt, so wahr ist es doch in den meisten Fällen. Wir wollen ihn daher so gut als möglich erläutern und den Anfang mit der alten Welt machen.

Die Griechen so wie die ganze älteste Welt kannten, so viel wir wissen, außer ihren Kampfspielen, von denen mehreres zu sagen nicht in diesen Aufsatz gehört, kein anderes Spiel: aber schon in der Blüthe Roms, wo der Luxus zu steigern anfangte, fing auch das Spiel an: die alea war das erste Glücksspiel, was Rom kannte, kam aber, weil dabei, wie auch in den unsrigen Zeiten, in jedem Hazardspiel, stets Betrugerei und Mißbrauch vorfielen, bald so in Verfall, daß alle, die dieses Spiel spielten, für ehrlose, lasterhafte und nichtswürdige Menschen gehalten wurden, woraus man annehmen kann, daß jeder, der es liebte und spielte, auch wirklich ein solcher und sein Charakter nichts weniger als gut war: in einem ganz anderen Werthe stand das Scriptula, in welchem die Kunst, verbunden mit Glück, einen äußerst großen Spielraum hatte und die Spielenden für gesetzte charakterfeste Menschen galten. Mehrere Spiele der Alten aufzuzählen, würde uns zu weit führen und weniger nutzen, weil wir selbst das Wesentliche jedes Spieles nicht genau kennen: ich gehe also zu den jetzo gewöhnlichen Spielen über und theile sie in Kunst- und Hazard-Spiele ein: von denen ich die Begriffe so definiere, daß erstere die bedeuten, welche man durch öftere Betreibung, Kenntniß der Feinheiten u.s.w. so erlernt hat, daß man sie eine Kunst nennen könnte, letztere die, welche bloß dem Glück und dem blinden Zufall unterworfen sind. Von den Kunstspielen führe ich nur die in Deutschland üblichsten an und zähle unter sie: das Billard: der gute Billardspieler hat gewiß jedesmal, wenn ich anderes recht bemerkt habe, ein mehr hitziges Temperament, aber einen guten Charakter: der Schachspieler hingegen wird stets mehr kaltes Temperament, gute Sitten und festen Charakter besitzen: ein ebenso charakterfester, gebildeter Mann wird der feine Whistspieler seyn, dem sich mit ehrbarer Gesinnung und unbescholtenen Sitten der phlegmatischen Schneiderspieler anschließt. Aber mit finsterner Miene geht dort der Pharaospieler, scheu suchen seine Blicke den Boden und ruhig schleicht er sich, wie ein Gespenst an den Wänden hin, sein letztes Geldstück steht: starr sieht er auf die Karte, die abgezogen, hört das furchtbare perd, ballt krampfhaft die Hände, knirscht die Zähne, geht und — kommt nimmer wieder: ein Alltagsmensch wird stets der Pascher seyn; denn kann er an so einem kalten Spiel Gefallen finden, so kann sein Herz nicht anders als gefühllos, sein Charakter nie anders als schlecht

seyn: in eben dieselbe Kategorie sind die Roulet-Vingtun-Spieler oder wie man sie alle sonst noch nennt, zu stellen. Diese Beyspiele, die, wie ich glaube, bey den meisten ihren Ort finden werden, mögen hinreichen, diesen Satz zu behaupten.

Der zweyte Hauptpunct aber ist:

Ist nur Nebensatz zu jenem ersten Hauptsatz, nicht selbst einer.

II. Weil das Spiel die verschiedenen Empfindungen, die Gewinn und Verlust hervorbringen aufdeckt und so den Charakter offenbar macht.

Daß die verschiedenen Empfindungen oder Affecte, die bey uns durch diese oder jene Ursache hervorgebracht und bewirkt werden, unsern Charakter am meisten aufdecken, ist ausgemacht: das Spiel aber eignet sich ganz vorzüglich dazu, um diese zu erforschen. Wir wollen daher die verschiedenen Empfindungen, die wir in Zügen verschiedener Individuen lesen, beschreiben, indem wir uns in eine Spielstube versetzen.

A. B. C. veranstalten ein Croisbur. A. spielt feurig, hitzig, alle Bälle so stark, daß sie aus ihrem Loche herauspringen: er aber lacht dazu und freut sich an ihrem Laufe. B. erhebt sich von seinem Platz, mißt mit der Miene eines Kluglings alle Bälle ein paar Minuten ab und stößt: der Ball geht nicht: fluchend stampft er mit den Füßen, schimpft auf das Billard, feilt und beschmiert sein Quéé mit Kreide, lächelt, wenn er einen Ball gemacht hat und freut sich kindlich, wenn er sich aus dem Matsche herausgespielt hat: bricht aber in lauten Scheltworten gegen C. aus, der alle Bälle richtig, schwach oder stark, wie es das Dasein erfordert, spielt und ruhig, ohne eine Miene zu verziehen, die Parthie gewinnt. Wer wird wohl unter diesen dreien den besten Charakter haben: meiner Meinung gewiß A., der zu seinem Vergnügen spielt und dem gleich ist, ob er verliert oder gewinnt: ist sein Charakter auch nicht ganz fest, so ist er doch bestimmt gut. B. hingegen ist der geizige, filzige, interessierte Spieler: sein Charakter wird in den meisten Fällen niedrig seyn oder er wird, wie man auch sagt, gar keinen haben: ein charakterfester, bestimmter Mann wird C. seyn, der ohne geizig zu seyn, Alles abwägt und die Mittelachse zwischen filzig und uninteressiert geht. Dies drey Personen werden sich gewiß auf die meisten anderen anwenden lassen und ich schließe nun noch damit, daß jeder, wenn er spielt, hat er auch seinen besseren Charakter, von einer falschen Seite angesehen und fast immer jenen durch diesen verdunkelt wird.

Beurteilung des Lehrers:

Dieser Aufsatz würde gar sehr gewonnen haben, wenn der Verf. von einer psychol. Untersuchung dessen was Spiel sey u. worauf es beruht, ausgegangen wäre. Es wäre dann alles fest begründet.

Auszug aus der Rede des Vorsitzenden der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M., Prof. Dr. Flesch-Thebesius, anlässlich der Übergabe einer Bronze-Büste Clara Schumanns an das Dr. Hoch'sche Konservatorium in der Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt a. M.

Beim Aufzählen großer Frankfurter Frauengestalten tauchen Frau Aja, Marianne von Willemer, Bettina von Arnim auf, kaum je aber wird Clara Schumanns gedacht, jener großen, in ihrer Eigenart unerreichten Künstlerin, welche die letzten achtzehn Jahre ihres Lebens in Frankfurt verbrachte und von 1878 bis 1892, bis vier Jahre vor ihrem Tode, am Dr. Hoch'schen Konservatorium wirkte. Schon als zwölfjähriges Kind kam sie 1832 zu ihrem ersten Auftreten in der Frankfurter Museumsgesellschaft mit ihrem Vater Friedrich Wieck hierher und hat später als Solistin in ungezählten Konzerten und in Kammermusikabenden die Zuhörer begeistert. Zwei ihrer Töchter wurden in einem Internat im Rödelheimer Schloß erzogen, eine Tochter, Elise, heiratete 1877 den hier wohnenden Louis Sommerhoff, den Besitzer des nach der Familie benannten Parkes in der Gutleutstraße, wo heute das Altersheim der Arbeiterwohlfahrt steht; Claras jüngster Sohn Felix, der Dichter des von seinem Paten Johannes Brahms vertonten Liedes „Meine Lieb ist grün wie der Fliederbusch“, ruht in einem von der Stadtverwaltung in Obhut genommenen, von einem Fliederstrauch beschatteten Grabe auf dem Frankfurter Hauptfriedhof.

Es waren keine günstigen Auspizien, unter denen Clara im September 1878 ihre neue Wahlheimat Frankfurt betrat, wohin sie durch Joachim Raff, den damaligen Leiter des neugegründeten Hoch'schen Konservatoriums, berufen worden war. Drei ihrer Kinder, und zwar die drei Söhne, gaben ihr Anlaß zu schweren Sorgen: der älteste, Ludwig, geisteskrank in einer Anstalt, der nächste, Ferdinand, ein an den Folgen des 70er Krieges schwer leidender Mann, und der letztgeborene, erst 24-jährige Felix schwer lungenleidend. Felix kam um diese Zeit aus Italien zurück, wo er Heilung gesucht hatte. Brahms hatte ihn dort auf Claras Bitte besucht, als er mit Billroth in Neapel weilte. Billroth hatte ihn bei dieser Gelegenheit untersucht, und ich fand im Zwickauer Robert-Schumann-Museum, wo man mir gestattete, den handschriftlichen Nachlaß dieses jüngsten Schumann-Sohnes einzusehen, einen Brief von seiner Hand an seine Mutter, aus dem hervorging, daß Billroths Untersuchungsbefund offenbar vernichtend war. Clara ließ ihn durch ihre Tochter Eugenie in die Dettweilersche Lungenheilstätte nach Falkenstein im Taunus, eine der ersten übrigen ihrer Art in

Deutschland, bringen. Ihr Frankfurter Heim, das heute noch erhaltene Haus Myliusstraße 32, das sie zunächst mietete und im Mai 1882 erwarb, war noch nicht bezugsfähig, sie wohnte zunächst noch im Hotel und fuhr Ende des Monats zur Teilnahme an einem Jubiläumskonzert der Philharmonischen Gesellschaft nach Hamburg. Bei dieser Gelegenheit zeigte ihr Brahms den ersten Satz seines im Entstehen begriffenen Violinkonzerts. Nach Frankfurt zurückgekehrt, konnte sie erstmalig im neuen eigenen Heim übernachten, die Freude wurde ihr aber durch eine Mitteilung des Falkensteiner Lungenarztes getrübt, der Felix nicht behalten wollte, weil er unheilbar sei; auch drängte der Patient selbst von dort weg. Daß sie unter diesen Umständen, wie sie schreibt, sich am liebsten verkriechen wollte, anstatt aus Anlaß ihres 50jährigen Künstlerjubiläums sich feiern zu lassen, ist verständlich. Ein halbes Jahrhundert war es her, daß sie mit neun Jahren erstmals im Leipziger Gewandhaus öffentlich gespielt hatte, nun bereitete ihr das Hoch'sche Konservatorium am Sonntag, dem 20. Oktober, eine würdige Gedenkfeier, der sie sich nicht entziehen konnte. Raff holte sie ab, bei Ankunft im Konservatorium — es befand sich damals im heutigen Saalhof — streuten ihr die Schülerinnen Blumen, Raff hielt eine Ansprache und überreichte ihr einen Lorbeerkrantz, und es folgte eine musikalische Matinee nur mit Kompositionen ihrer eigenen Schöpfung. Zu Hause wurde sie von zahlreichen Gratulanten erwartet, und die Kinder und Schwiegersöhne überreichten ihr eine in Schiefer künstlerisch gearbeitete Uhr mit all den Namen ihrer Kinder und einem Vers des poesiebegabten Felix unter dem Zifferblatt. Noch befand sich Felix aber in Falkenstein und konnte an der Feier nicht teilnehmen. Wenige Tage darauf folgte sie einer Einladung zu einer gleichsinnigen Feier nach ihrer Vaterstadt Leipzig; es war ein erhebendes Fest in denselben Räumen, in denen sie seinerzeit aufgetreten.

Anfangs November brachte Eugenie den todkranken Felix von Falkenstein nach Hause. Es folgte ein trauriges Weihnachten. „Ich hatte nur für Felix den Baum geputzt“, schreibt sie in ihrem Tagebuch, „der bis 10 Uhr mit der Familie zusammen war, seit Jahren der erste Weihnachtsabend zu Hause für ihn, der letzte hier auf dieser Erde. Ob er es ahnte?“

Mitte Februar 1879 war es dann soweit. Clara berichtet darüber in ihrem Tagebuch: „Am Freitag, den 14., spielte ich im Museumskonzert — es war ein lange gegebenes Versprechen. (Sie spielte das a-Moll-Konzert ihres Mannes, Traumeswirren von Schumann, das Mendelssohnsche Lied ohne Worte in F-Dur und das As-Dur-Improptu von Chopin.)

Es wurde mir furchtbar schwer, ach, und ich wollte, ich hätte es nicht getan. Hätte ich gewußt, wie nahe das Ende des Dulders, ich hätte es nicht getan. Mein Herz blutete als ich Felix gute Nacht sagte, ins Konzert gehend. Der Kontrast war so schrecklich! ich sah das ganze Konzert hindurch nur ihn, seine abgemagerte Gestalt, seinen erloschenen Blick, ach und seine Atemnot — es war entsetzlich! und doch spielte ich ganz glücklich, ohne auch nur eine verunglückte Note. Die Nacht vom 15. zum 16., Sonnabend auf Sonntag, 3 Uhr, verschied unser Felix in Mariens Armen, sie hatte mich nicht gerufen, sie wollte mir diese Stunde ersparen, die immer Aufopfernde, Liebevollte . . . So sah ich ihn am Morgen, eine Leiche, ach, und ich muß bekennen, ich fühlte eine Erlösung, für die ich dem Himmel danken mußte.“

Clara versucht, sich in die Arbeit zu stürzen, um ihren Schmerz zu betäuben. „Aber ich hatte nicht die Kraft, mich unausgesetzt zu beschäftigen, wie ich es früher konnte“, so lesen wir in einem Brief an Levi. „Ich gehe morgens vor dem Frühstück eine halbe Stunde spazieren, nach den Stunden“ — sie hatte einige Privatstunden annehmen müssen — „ein bis zwei ebenfalls, wobei ich Besuche, Commissionen etc. abmache, dann habe ich um 4 Stunde, von 5— $\frac{1}{2}$ 6 Sprechstunde, nun sagen Sie selbst, was für Zeit mir bleibt? Welche Korrespondenz immer mit Härtels und Brahms wegen der Gesamtausgabe von Schumann und all die andere Korrespondenz . . .“ Fast jeder Tag, heißt es später in einem Briefe an Brahms, „brachte eine hoffnungsvolle Mutter oder Vater mit Tochter, die geprüft sein wollten . . . die Meisten mußte ich ablehnen, und das kostete dann immer Tränen“. Solche Erfahrungen mögen die Ursache dafür gewesen sein, daß Raff im Juni 1880 bat, Claras Töchter Marie und Eugenie sollten eine Vorbereitungs-klasse für Clara am Konservatorium übernehmen, sie sollten als Lehrerinnen (das heißt, nur als Hilfs-lehrerinnen für Clara) angestellt werden.

Um diese Zeit kamen unter den maßgebenden Künstlern am Konservatorium unerfreuliche Differenzen zutage, die sich besonders gegen die Person von Raff auswirkten. Dabei spielte der große Sänger Stockhausen eine gewichtige Rolle. Claras Stiefbruder Woldemar Bargiel hatte vor-ausahnend schon an Clara geschrieben, als diese ihre Stellung am Konservatorium antrat: „Raff ist gescheit, ein biederer Charakter, bei Jesuiten erzogen, dann Gymnasiallehrer, später Musik. Lebte mit Liszt in Weimar. Musik allerdings kalt und hohl. Findet der große Stockhausen für seinen Ehrgeiz denn Raum in dem kleinen Frankfurt? Ich sollte meinen, die musikalischen Geister müßten da manchmal aufeinanderplatzen und denke gern, daß Du als Genius zwischen sie trittst, sie besänftigst und nach einem Schumann'schen Stück sie

wieder friedlich und freundlich in der Myliusstraße beieinandersitzen.“

Clara kam durch diese Differenzen am Konservatorium in eine mißliche Lage, denn sie schätzte Stockhausen als Künstler, als den hervorragenden Interpreten der Lieder ihres Mannes und als Menschen in gleicher Weise und hatte Mitleid mit Raff. Diese Zwistigkeiten zogen sich über mehrere Jahre hin. Dr. v. Mumm, der ehemalige Frankfurter Oberbürgermeister, dessen Ölbild heute noch die Wandelhalle vor dem Magistratssitzungssaal im Römer schmückt, schickte ihr im Frühjahr 1882 eine Schrift über die Neuorganisation des Konservatoriums nach Vorlagen des Dresdner Konservatoriums. „Alles gut“, schreibt sie hierzu, „aber wie soll es mit Raff werden?“ Und als v. Mumm sie dann im Januar 1883 aufsucht und ihr von der förmlichen Revolution an der Schule erzählt, an der drei Lehrkräfte gekündigt hatten und drei anderen gekündigt worden sei, schreibt sie: „Es gibt eine förmliche Umwälzung — es war aber auch nötig! der Mangel an Disziplin war unglaublich . . .“ „Stockhausen geht nun wirklich vom Konservatorium wieder ab, es tut mir sehr leid“, lautet ein Tagebucheintrag von demselben Tag. Raff war in jener Zeit bereits ein kranker Mann, er starb im Juni 1882. Wüllner hatte einen Ruf als sein Nachfolger abgelehnt, und Bernhard Scholz zog als Direktor des Konservatoriums ein. „Mir sehr lieb — ich wüßte niemand von den bekannten Musikern, der mir besser zu passen schiene“, schreibt sie.

Die Pflege des gesellschaftlichen Verkehrs in der Myliusstraße und im Austausch mit befreundeten Familien war recht lebhaft.

Interesse mag der Bericht über eine Veranstaltung aus Claras Frankfurter Zeit finden, von der die Tochter Joachim Rapps in der Biographie ihres Vaters erzählt. Liszt war auf Einladung von Raff kurz nach der Eröffnung des Konservatoriums zu einem Besuch nach Frankfurt gekommen. Er wurde mittags durch Ansprachen bei einem Essen im Frankfurter Hof gefeiert und erwiderte, indem er auf dem Tisch die Finger wie beim Klavierspielen bewegte, er werde abends antworten. Am Abend habe er dann mit Clara in der Parterrewohnung Rapps in der Leerbachstraße 39 vierhändig gespielt. Kein Wunder, daß die Menschen auf der Straße zusammenströmten und den Künstlern zujubelten, als sie sich zeigten.

Es mag sein, daß Clara in ihrer Leipziger oder Dresdener Zeit gelegentlich einmal mit Liszt zusammen musiziert hat. Sicher aber war dieses Vierhändigspielen in der Leerbachstraße, wenn wir der Tochter Rapps Glauben schenken, ein einmaliges Ereignis in ihrem späteren Leben. Denn auf den Pianisten Liszt war sie nicht gut zu sprechen. „Vor Liszt wurde gespielt, nach Liszt gehauen . . . gesäuselt. Er hat den Verfall des Klavierspiels auf

dem Gewissen“, lesen wir 1882 in ihrem Tagebuch, und als Liszt 1886 starb, findet sich folgender Eintrag: „Wie ist es einem doch leid, daß man diesen nicht so mit vollem Herzen betrauern kann. Der viele Flitter um ihn herum verdunkelt einem das Bild des Künstlers. Er war ein schlechter Komponist. Seine Kompositionen sind trivial, langweilig und sicher werden sie mit seinem Hinscheiden bald aus der ganzen Welt verschwinden.“ Nicht freundlicher war ihre Beurteilung von Richard Wagner, wobei sicher die in ihrer Wesensart gelegenen Gegensätze zwischen diesem Künstler und ihrem Mann eine Rolle spielten. Wenn sie vom „Wagner-Delirium“ spricht oder vom „Rheingold“ sagt: „Wie werden unsere Nachkommen sich mal wundern über solch eine Verirrung, die sich über die ganze Welt verbreitet“, so dürfen wir hierin ein Beispiel dafür sehen, daß große Künstler sich bei ihrer Beurteilung anderer täuschen können. – Ihre Kritik machte auch vor ihrem Freunde Brahms nicht halt. „Leider nur spielt er immer schrecklicher“, schreibt sie Ende 1882 von ihm, „es ist nichts mehr als ein Schlagen, Stoßen, Grabbeln!“ Und kurz darauf nach einem Museumskonzert, in dem Rubinstein das Beethovensche G-Dur-Konzert gespielt hatte: „Er (Rubinstein) . . . spielte entsetzlich. Er wurde trotz allem enthusiastisch aufgenommen, weil er als Mensch überall beliebt ist. Wie müßte Brahms gefeiert sein, hätte er etwas von Rubinsteins Liebenswürdigkeit.“

1892, als bei Clara eine ernstliche Verstimmung dadurch entstanden war, daß Brahms Schumanns IV. Symphonie in der ursprünglichen Fassung von 1841 durch Wüllner hatte veröffentlichen lassen, schreibt Brahms: „Dir aber darf ich heute wiederholen, daß Du und Dein Mann mir die schönste Erfahrung meines Lebens sind, seinen größten Reichtum und edelsten Inhalt bedeuten.“ Diese Gesinnung drückte sich überhaupt in seiner Anteilnahme an allem aus, was das Wohl und Wehe der Freundin anbelangt. Als er von ihren verschiedenen Sorgen hört, schreibt er ihr im Juli 1888: „Von den kleineren, den Geldsorgen, mache ich mir keine übertriebenen Vorstellungen und Gedanken. Aber es ärgert mich, daß Du welche hast, während ich im Geld schwimme, ohne dies eigentlich zu merken und ohne ein Pläsier davon zu haben.“

Er will sich „zum Beispiel für dieses Jahr“, wie er schreibt, an Claras Ausgaben für die Enkel mit etwa 10 000 Mark beteiligen. Als Clara dieses Angebot ablehnt, schickt er trotzdem Geld: 15 000 Mark.

Die größten Sorgen dieser Zeit und dieser Art waren durch das Leiden ihres Sohnes Ferdinand bedingt, der morphiumsüchtig und seit langer Zeit völlig arbeitsunfähig war, so daß Clara seit dem Frühjahr des Vorjahres die Fürsorge für ihn, seine Frau

und seine sechs unmündigen Kinder übernommen hatte. Als Ferdinand dann im Juni 1891 starb, schrieb sie an Joachim: „So bleibt uns denn noch der eine Sohn, den wir als lebendig begraben betrachten müssen“, jener geistesranke Sohn Ludwig, von dem sie schon zwölf Jahre zuvor in ihr Tagebuch vermerkt hatte, sie könne ihm zu Weihnachten nicht mal mehr Gaben senden, da er ganz ohne Bewußtsein sei.

Von körperlichen Leiden machte ihr schon seit 1884 die Verschlechterung ihres Gehörs ernste Sorgen. „Mein schlechtes Gehör macht mich oft recht traurig, besonders in Gesellschaft anderer, weil ich an der allgemeinen Unterhaltung keinen Anteil nehmen kann. Ich verliere immer den Faden und kann dann nicht mit.“ Diese Gehörverschlechterung mag dazu beigetragen haben, daß sie schon seit Ende 1884 keine eigenen Konzerte mehr gab, sondern nur noch in Abonnementskonzerten spielte, wo sie nur ein bis zwei Nummern zu spielen brauchte. Dazu kamen mit zunehmendem Alter Nervenschmerzen und rheumatische Beschwerden, besonders an den Händen, so daß sie anfangs Februar 1894 klagend in ihrem Tagebuch vermerkt: „Ich leide an Gichtknoten an den Händen, was mich mit Sorge für die Zukunft erfüllt. Was soll aus mir werden, wenn ich nicht mehr spielen kann? Vielleicht auch nicht mehr unterrichten?“ Schon gegen Ende der 80er Jahre hatte sie aus Gesundheitsrücksichten auch ihre Tätigkeit als Solistin wesentlich einschränken müssen. . . „Mit großer Aufregung“, wie sie schreibt, spielte sie nach einhalb Jahren erstmals wieder öffentlich in der Museumsgesellschaft 1890 ein Chopin-Konzert, um im März des darauffolgenden Jahres in ihrem zweiundsiebzigsten Lebensjahr letztmalig öffentlich aufzutreten, indem sie mit Kwast die Brahmschen Haydn-Variationen auf zwei Klavieren vortrug und sich bereden ließ, das ganze Werk nochmals als Zugabe zu bringen. Ende Februar 1892 kündigte sie dann ihre Stellung im Konservatorium.

Solange es ihr Gesundheitszustand irgend gestattete, nahm sie an den kulturellen Veranstaltungen regen Anteil, war mit Brahms im März 1890 in Sudermanns „Ehre“, worüber sie berichtet, ein Stück, „das uns von Anfang bis Ende interessierte, wenngleich der Realismus oft ins Widerwärtigste geht . . . der Dialog soll (ich verstehe ja leider nie ein Wort) vortrefflich sein . . . Brahms war sehr entzückt davon, ein Mann fühlt auch anders in diesen Dingen als eine Frau“. Oder eine Woche später im „Figaro“: „Ich genoß nichts, hörte fast nichts von der herrlichen Musik, immer nur stückweise. Warum gehe ich nun ins Theater? Weil ich ein Mensch bin, der immer Illusionen mit sich herumträgt, jedesmal denke ich: heute höre ich vielleicht etwas mehr!“ Solche Erfahrungen hinderten sie nicht, sich kurz darauf sechsmal Gastspiele von

Sonnenthal begeistert anzusehen, und ebenso tief beeindruckt war sie vom Ansehen bei einem Auftreten der Duse als Kameliendame im Januar 1894. Denn mit dem Gehör stand es um diese Zeit so schlecht, daß sie in derselben Saison nach einem Besuch des Museumskonzertes schrieb: „Ich versuchte heute mal wieder ins Museum zu gehen, wollte die D-Dur-Symphonie von Brahms hören! ach, es war vergebens! Nichts habe ich gehört als ein Forte, alles falsch und vom Piano nichts . . . Ich kann nicht beschreiben, wie trostlos es in meinem Innern aussah, als ich nach Hause kam . . .“

Von der großen Zahl derer, die ihre Ausbildung bei ihr genossen, besitzen wir keine Zusammenstellung. Mit großem Interesse verfolgte sie den Aufstieg junger Kräfte im Bereiche der Tonkunst. „Es dirigierte ein Herr Nickisch Eures Vaters IV. Symphonie ein ganz ausgezeichneter Dirigent“, schreibt sie 1881 an ihre Töchter aus Leipzig. Aus demselben Jahr lautet ein Tagebucheintrag gelegentlich eines Konzertaufenthaltes in London: „... es spielte ein junger Mensch von sechzehn Jahren, Eugène d'Albert, die Symphonischen Etüden vor. Er ist ein Schüler von Pauer, komponiert auch ganz hübsch . . .“ Als der kaum zwanzigjährige Richard Strauss im Januar 1887 in einem Museumskonzert dirigierte, war sie durch sein Geschick und sein Talent sehr beeindruckt. „Leider entgeht mir in den Pianostellen stets so viel . . .“

Im Jahre darauf, nachdem sie zum letzten (19.) Male in England konzertiert hatte, besuchte sie Weimar und stand nun als alte Frau in jenem Zimmer, in dem sie als zwölfjähriges Mädchen dem 82jährigen Minister Goethe in Anwesenheit von dessen Schwiebertochter und den beiden zehn- und zwölfjährigen Enkeln vorgespielt hatte. „Im Goethehaus fand ich das Klavier (einen Streicher) noch in demselben Zimmer an derselben Stelle“, heißt es im Tagebuch, „wo ich im Jahre 1831 bei ihm gespielt hatte. Das berührte mich ganz eigen! ein ganzes Leben hat sich seitdem abgespielt – wie ein Chaos kam es einem vor . . .“

Kurz darauf fand aus Anlaß ihres 60jährigen Künstlerjubiläums eine Feier im Hoch'schen Konservatorium statt. Die Zeichen der Liebe und Verehrung, die ihr bei dieser Gelegenheit entgegengebracht wurden, taten ihr wohl, wie aus einem Brief an ihren Stiefbruder Bargiel hervorgeht, wo es heißt: „Die ganze freundliche Aufnahme hier hat mir ein Gefühl von heimischem Behagen gebracht, wie ich es in den zehn Jahren meines Hierseins nie empfunden. Ich habe nie geglaubt, daß mir die Leute so warm gesinnt wären, wie sie es mir in dieser ganzen Zeit gezeigt, und das beglückt mich . . .“

Ende März 1896 erlitt Clara während einer Spazierfahrt einen leichten Schlaganfall, von dem sie sich aber zunächst zu erholen schien, wenn sie

auch noch bettlägerig blieb. Am 7. Mai stand sie zum erstenmal wieder auf und ließ sich tags darauf von ihrem Enkel Ferdinand vorspielen: er spielte ihr erst aus Schumanns Frühwerken die Intermezzi 4–6, op. 4, und auf ihren Wunsch die mittlere der drei Romanzen in Fis-Dur vor, die sie mit der ganzen Glückseligkeit der Braut, die den heiß-erkämpften Mann demnächst besitzen wird, zum 1. Januar 1840 von Schumann empfangen hatte, und über die sie ihm damals schrieb: „Die Romanzen sind zu schön, besonders die Mittelste, sie ist das reinste Liebesduett, ich gebe sie nicht wieder her, ich verlange sie als Deine Braut.“ Daran mag sie gedacht haben, als sie sich diese Fis-Dur-Romanze nunmehr spielen ließ. Auf Ferdinands Frage: „Was weiter?“ antwortete sie: „Es ist jetzt genug“ und ging auf ihr Zimmer zurück. In der folgenden Nacht erlitt sie den zweiten Schlaganfall, dem sie dann am 20. Mai 1896 erlag. So wurden die Töne aus der Zeit ihres höchsten Glückes, wie Litzmann sagt, zum letzten Klang in ihrem Leben.

In der Vorahnung ihres Todes hatte Brahms im April an Joachim geschrieben: „Erschrecken kann uns der Gedanke, sie zu verlieren, nicht mehr, nicht einmal mich Einsamen, dem gar zu wenig auf der Welt lebt. Und wenn sie von uns gegangen ist, wird nicht unser Gesicht voll Freude leuchten, wenn wir ihrer gedenken? Der herrlichen Frau, deren wir uns ein langes Leben haben erfreuen dürfen – sie immer mehr zu lieben und zu bewundern. So nur trauern wir um sie.“

Am 23. Mai versammelten sich die Lehrerschaft des Hoch'schen und des Raff-Konservatoriums, der Stadtverwaltung, Joachim, Herzogenberg und Robert Mendelssohn aus Berlin zu einer Totenfeier in der Myliusstraße. Pfarrer Battenberg hielt die Ansprache, Stockhausens Chor umrahmte die Feier, die mit dem Grabchor aus der „Peri“ schloß. An demselben Tag wurde die Leiche nach Bonn übergeführt. Dort hat Clara an der Seite ihres Gatten ihre letzte Ruhestätte gefunden.

Brahms war zu dem Begräbnis nach Bonn herbeigeeilt. Im Gedenken an Clara waren in diesen Tagen seine Vier ernsten Gesänge entstanden, und kurz darauf erhielten die Schumann-Töchter von ihm ein Schreiben, in dem es heißt: „Wenn Ihnen nächstens ein Heft ‚Ernste Gesänge‘ zukommt, so mißverstehen Sie diese Sendung nicht . . . Ich schrieb sie in der ersten Maiwoche, ähnliche Worte beschäftigten mich oft, schlimme Nachrichten von Ihrer Mutter meinte ich nicht erwarten zu müssen – aber tief innen im Menschen spricht und treibt oft etwas, uns fast unbewußt, und das mag wohl bisweilen als Gedicht oder Musik ertönen. Durchspielen können Sie die Gesänge nicht, weil die Worte Ihnen jetzt zu ergreifend wären. Aber ich bitte, sie als ganz eigentliches Todesopfer für Ihre geliebte Mutter anzusehen und hinzulegen.“

Ein einsichtiges Wort von Romain Rolland besagt: „Es ist die Pflicht des Geistes, die Vergangenheit genau kennenzulernen. Ist das aber einmal geschehen, so muß das Leben in sein Recht treten. Ihm soll es gestattet sein . . . dem Genie das ewig Lebendige zu bewahren.“ Daß für uns Heutige Händel gegenüber dies Nacheinander zugleich ein In- und Miteinander, ein Gleichzeitiges bedeutet, zeige ein kurzer Überblick.

Noch ist die Erforschung des Vergangenen, also von Händels Leben und Werk nicht beendet. Chrysanders große Biographie, deren erster Band 1858 erschien, brach in der Darstellung im Jahre 1740 ab und blieb Torso. Seine verdienstvolle Gesamtausgabe (1859–94) war längst erneuerungsbedürftig. Die Händel-Ästhetik war seit dem tiefsinnigen Werk von Gervinus „Händel und Shakespeare“ (1868) nur langsam weitergerückt. Noch Kretzschmar konnte 1919 ein völliges Verdikt über die Opern Händels aussprechen. — Hier setzte die Arbeit der Wissenschaft in unserer Zeit ein. Die auf fünf Bände berechnete große Biographie von Walter Serauky (Bd. 3 und 4 sind erschienen; Bd. 5 ist im Druck) wird vollgültigen Ersatz für Chrysander bieten, ohne dessen einzigartige Leistung zu verkleinern. Die als Neuansatz so verdienstliche Hallische Händel-Ausgabe ist zu dem Unternehmen einer „Kritischen Gesamtausgabe“ erweitert worden, der man schnellen Fortgang wünschen muß. Die gleichlaufende Forschungsarbeit deutscher und vor allem englischer Musikwissenschaftler zeitigt überraschend neue Ergebnisse. Vor allem die von der englischen Wissenschaft angelegten Kataloge von Händels Werken geben der Arbeit die erwünschte sichere Grundlage und fördern die genaue Kenntnis des Gesamtwerks. Im Frühjahr wird eine große Händel-Ausstellung im British Museum alle dort aufgespeicherten Schätze zeigen. Die praktischen Ausgaben in Europa und Amerika wachsen ins Unzählbare. So weit, so gut!

Wie aber steht es mit dem zweiten Anliegen Romain Rollands, „dem Genie das ewig Lebendige zu bewahren“? Das ist eine Frage nicht der Forschung, sondern der Pflege und zugleich eine Frage der Aufgeschlossenheit und Bereitschaft unserer eigenen Zeit. Daran fehlt es nun, rein äußerlich gesehen, gewiß nicht. Ja, es ist manchmal zu befürchten, daß im Feierjahr die Händel-Pflege in Händel-Rummel ausarte. Schon haben wir auch eine neue „Händel-Chronik des Johann Christopher Smith“, ähnlich jener Chronik der Anna Magdalena Bach unseligen Angedenkens, die gar noch die Anfangsworte des berühmten „Largos“ („Ombra mai fu“) als Titel trägt. Aber auch das ernste und edle Bemühen um Händel sei dankbar

genannt. Die Hallische Händel-Festwoche bringt Oratorien, Opern, instrumentale und vokale Kammermusik, Klaviermusik in einer auch weniger Bekanntes berücksichtigenden Auswahl. Ihnen folgen, mit nicht minder großer Berechtigung, die Händel-Festspiele in Göttingen. Der Händel-Festakt in Berlin wird die Uraufführung einer Auftragskomposition von Ernst Pepping „Variationen über ein Thema von Händel“ bringen — eine bedeutsame künstlerische Deutung unserer Überschrift „Händel in unserer Zeit“. Außer diesen drei großen Veranstaltungen werden in allen größeren (und auch kleineren) Städten des In- und Auslandes das ganze Jahr hindurch Händel-Aufführungen stattfinden, und der Rundfunk und wohl auch das Fernsehen werden bemüht sein, ihr Scherflein zur Händel-Feier beizutragen.

Wenn Händel freilich von diesem allem hörte, würde er grimmig den Kopf schütteln, daß die Perücke flöge, und in seinem geradbrechten Englisch einige böse Worte brummen — wie damals, als alle sich duckten und eine englische Prinzessin sagte: Stille, Händel ist böse! Wodurch aber haben wir seinen Zorn verdient? Im Freundesgespräch würde er sich vielleicht äußern und sagen: Mein Oratorienschaffen ist so reich und mannigfaltig. Warum führt ihr auch jetzt immer nur wenige und immer die gleichen auf? Wo sind mein „Jephta“, meine „Theodora“, mein „Herakles“ geblieben? Sie verlangen freilich langes Studium und einen Hörerkreis, der nicht kommt, um an meinen Werken sich zu unterhalten, sondern zu besseren Menschen zu werden! In kleineren Städten ist viel öfter das erfüllt, was ich mir wünsche, als in den großen. Und dann: Habe ich meine Oratorien zum Sehen oder zum Hören gemacht? Ihr bringt einige davon auf die Bühne, die starke Gebärdenkraft meiner Musik könnte das rechtfertigen. Aber mir kam es doch auf die seelische Gebärde, auf die die Affekte bewegende innere Grundkraft an! Gottlob, daß ihr davon abgekommen seid, meine Musik als „Monument“ oder als langweilige „objektive“ Kunst zu behandeln. Aber eure Tempi sind entweder zu langsam oder zu schnell; euch ist das Gefühl für die rechte Mitte abhanden gekommen. — Meine Opern auf der Bühne — nun ich gestehe, daß ihr euch, seit die Göttinger Laien damit begonnen haben, redliche Mühe darum gegeben habt. Fast zuviel; denn all das waren Studien, bis ich meinen eigentlichen Weg gefunden hatte. Aber versucht nur und experimentiert, solange es euch und euren Hörern Freude macht. Denkt nur daran, daß es „gesungene Musik“ ist und rhythmisch sehr mannigfaltige dazu. Das Gefühl für den Tanz ist es, was euch meist fehlt. Nicht in den Oratorien sollte



Händels Grabmal
(oben Mitte) in der Westminster Abbey in London

Ein Gefühl der Beschämung bleibt zurück. Ist unsere Zeit denn so viel schlechter, äußerlicher als frühere Zeiten? In meinem eigenen Händelbuch habe ich eben aus diesem Grunde „Nachruhm und Neubelebung“ so ausführlich geschildert. Es lag zunächst an der eigenartigen Zeitgemäßheit von Händels Musik und besonders an der in die Breite wirkenden Kraft seiner Oratorien, daß sie auch nach seinem Tode fort dauerten. Ja, die Oratorien (von denen man meist nur die beiden Pole

„Messias“ und „Alexanderfest“ kannte) erfüllten in Deutschland noch einmal die gleiche Sendung wie in England: sie schufen ein öffentliches Musikleben des Bürgertums. Die Kenner und Liebhaber fanden hier ihre gemeinsame Aufgabe. Sie beschäftigten sich aber auch mit dieser Musik. Goethe hört 1781 zum ersten Male den „Messias“ in Weimar in Herders vortrefflicher „Verdeutschung“; er studiert ihn und gewinnt „neue Ideen von Deklamation“ (vom Verhältnis von Wort und Ton, würden wir sagen). Von Zelter läßt er sich über die Aufführungen der Sing-Akademie berichten. Angeregt durch den „Messias“ entwirft er selbst den Plan zu einem großen christlichen Oratorium, das aber nicht vollendet wird. Schließlich tritt 1824 der „Messias“, gefördert durch einen grundlegenden Aufsatz von Friedrich Rochlitz im ersten Band der Sammlung „Für Freunde der Tonkunst“ nochmals in seinen Gesichtskreis. Im kleinen Kreise „von Tonkünstlern und Liebhabern“ erklingt nun der Messias. „Ich folge nunmehr dem Gange des unschätzbaren Werkes nach vorliegender Anleitung; man schreitet vor, man wiederholt; und so hoffe ich, in einiger Zeit wieder von Händelscher Geistesgewalt durchdrungen zu sein.“ Neben den „großen“ Choraufführungen war also dies ernste Bemühen im kleinen Kreise lebendig; der treffliche Thibaut, die kluge Luise Reichardt sind hier zu nennen. So wirkten Händels Werke in der Goethezeit (auch bei großen Meistern, wie Beethoven und Schubert) immerfort lebenzeugend und lebensteigernd weiter. In England wurden zwei Händel-Ausgaben versucht, große Musikfeste führten seit 1857 die Tradition der öffentlichen Händel-Pflege weiter.

er seinen Ort haben, wohl aber in der Oper. Hat jemand von euch schon meine Tanzoper „Alcina“ aufgeführt? Und wenn ihr wirklich rechtes Gefühl für das Tänzerische gehabt hättet, wäre euch der Mißgriff mit dem „Largo“ nicht passiert! — „Aber meine Concerti grossi“, meint ihr. Ach, ihr habt alle verlernt, den Grundaffekt eines Stückes und sein Tempo sicher zu erfassen und festlich und glanzvoll auszuspielen! Meine Konzerte waren mehr für die freie Luft, als für eure Konzertsäle bestimmt. Lernt doch an der Feuerwerks- und der Wassermusik — schaut die Bilder von Vauxhall Gardens an! Nein — um Gottes willen keine musikhistorische Erörterung! Meine Orchestermusik verlangt kein Bildungspublikum, sondern will wirken — menschlich auf Menschen. Löst sie aus euren gemischten Konzertprogrammen, stellt sie für sich — oder überlaßt sie Liebhaberorchestern, die Freude an der Sache und natürlichen Schwung haben. Das ist mir dann lieber. — Aber wo sind eure „Liebhaber“? Ich höre meine Klaviermusik so wenig mehr bei euch erklingen — und meine Sonaten seien für die heutigen Musikfreunde zu schwer. O ihr Armen! Wenn ihr nicht mehr an einer kleinen Suite lernt, wes Geistes die verschiedenen Tänze sind, wie wollt ihr dann meine „große“ Musik erfassen? Und wenn ihr nicht an einer Sonate erfahren habt, im Spielen oder Hören; wie eine Empfindung Klang werden und auch andere ergreifen kann, dann wird es euch auch gleich sein, wenn meine übrige Musik hölzern heruntergespielt wird, weil es eben „alte Musik ist...“ Das Bild verdämmert, die Stimme schweigt...

Victor Schoelchers „Händel“ erschien 1857. Und dann sind wir schon bei Chrysander, der Historie und Pflege so vorbildlich verband.

Es erhebt sich die bedrängende Frage, warum wir Heutigen bei allem Glanz der Aufführungen uns Händel und seine Musik erst wieder neu zu eigen machen müssen? Das liegt daran, daß wir (durch Schallplatte und Rundfunk) nur noch Konsumenten von Musik sind. Nicht alle können mitsingen und mitspielen, und die Oper ist ein Werk, nur mit Ohren und Augen zu erfassen. Aber sind wir offen und bereit, die „Geistesgewalt“ der Händelschen Musik neu in uns aufzunehmen? Hier scheiden sich die Geister. Die einen werden Händelsche Musik als etwas Vergangenes nehmen, vielleicht gar durch eine falsch verstandene Musikhistorie darin bestätigt. Solche Musik, die eigentlich nicht mehr zu uns gehört, ist natürlich langweilig, monoton, vielleicht „monumental“,

wert als „Kuriosum“ oder „zur Erbauung“ angehört zu werden. Diese werden von einer „Händel-Renaissance“ geistreich reden und sie innerlich überlegen belächeln. Die andern aber werden sich, durch die reichlich gebotenen Hilfsmittel unserer Zeit unterstützt, aufs neue ernstlich mit Händels Werken beschäftigen (und da die Werke nicht aus dem Leben herauszulösen sind, auch mit diesem zutiefst heroischen und exemplarischen Leben). Das wird sie befähigen, die wahre Menschlichkeit und die unveränderte Lebenskraft der Händelschen Musik zu erfassen, die überzeitlich ist. Es gibt eben, seitdem das Menschliche in die Musik eingezogen ist, in diesem Sinne keine „alte“ oder „neue“ Musik, sondern einzig und allein „lebendige“ Musik. So wird also auch der Sinn der Aufführungen dieses Händel-Jahres und all unseres eigenen Bemühens um Händel rechtens der sein müssen, „dem Genie das ewig Lebendige zu bewahren“.

Händels Opern heute

GUSTAV ADOLF TRUMPF

Zur 200. Wiederkehr des Todestages von Georg Friedrich Händel werden zahlreiche Bühnen eine oder gar mehrere seiner 46 Opern wieder in den Spielplan aufnehmen. Die Frage einer „zeitgerechten“ Bearbeitung, wie sie der Göttinger Kunsthistoriker Oskar Hagen mit der Begeisterung und Hingabe eines Liebhabers 1920 in der zeitbedingten Neugestaltung der „Rodelinde“ mutig zu lösen trachtete, ist heute weithin zugunsten einer historischen Treue dem Werk gegenüber entschieden. Erfahrungen und wiedergewonnene Kenntnisse machen heute eine Aufführung hinsichtlich der musikalischen Probleme scheinbar weniger schwierig. Dafür sind nun die Fragen der szenischen Realisation, vornehmlich für den Regisseur, in den Vordergrund getreten.

Sie verweisen mit einem gewissen Recht auf das Libretto, das zumeist keine wirkliche Handlung enthalte und in der Darstellung der Stoffkreise aus der Antike oder uns fern gerückten Sagen das heutige Opernpublikum nicht mehr anspreche. Dem wäre nun leicht entgegenzuhalten, daß etwa Goethes „Iphigenie“ oder gar der „Tasso“ stofflich ähnlichen Bezirken angehören und eben durch die Dichtung, durch den dichterischen Gehalt in einer guten, adäquaten Aufführung noch ebenso zu treffen, zu berühren vermögen. Die Libretti, die Händel zu benützen pflegte, sind allerdings keine Dichtungen von gleicher Qualität. Sie wurden von verschiedenen Librettisten als solide Handwerksarbeit für die musikalische Anlage mehr oder

minder glücklich hergestellt und auf die zweckgebundene kompositorische Charakterschilderung hin, fern aller Heroik, als eine bunte, wechselvolle Welt liebender oder hassender Paare geschrieben.

Das Spätbarock war weniger eine Hochzeit der Dichtung als vielmehr der Architektur und der Musik. Das nun zeichnet sich deutlich auch in diesen Libretti ab; sie sind gänzlich unliterarisch, sie sind Substrat für die barocke Oper, die in erster Linie vom Musikalischen und auch vom Architektonischen bestimmt wird, weniger vom Literarischen Stofflichen oder gar von der Handlung her. Es ist daran zu erinnern, daß Händel diese Libretti neu anlegen ließ. Er brauchte im Vergleich zu der älteren italienischen, vorab der neapolitanischen Oper, weniger Rezitative und damit weniger eine Handlung mit gar psychologischen Ansprüchen, dagegen aber um so mehr Raum für Arien. Er erhöhte ihre Zahl auf mindestens 30, in manchen Werken, etwa in der „Parthenope“, finden sich 47 geschlossene Musiknummern, in denen er die Affekte der Handelnden jeweils an einem dramatischen Höhepunkt darstellen wollte. Nur so ist Händels gegensätzliche Dynamik des Rezitativs und der Arie oder geschlossener Musikstücke zu begreifen: rasche Handlung in den Rezitativen, die den Raum für größere Ruhepunkte in den Arien schafft.

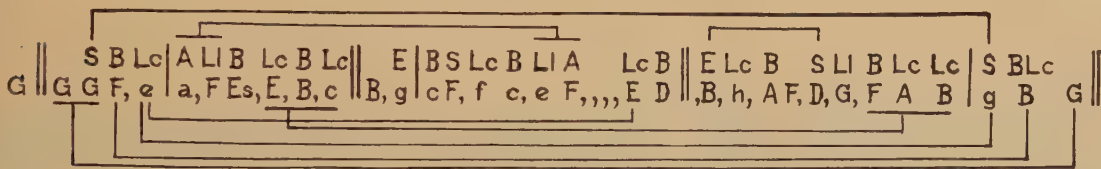
Händel hat die für ihn geschriebenen Libretti absolut bejaht, nie an ihnen geändert. Seine Oper ist nicht Illusion einer Wirklichkeit, sondern immer

ein Spiel, das angenehm und geistvoll unterhalten will, vielleicht noch mit einem ethischen Aspekt, der in den späteren Oratorien deutlicher ausgeprägt wird. Nicht die Handlung ist das Primäre, sie bleibt stets das Mittel zum Zweck: die Affekte, die Emotionen der Akteure darzustellen.

Diese Spannungen in einer Aufführung zu verwirklichen, ist nicht einfach. Sie wird erschwert noch durch die Dacapo=Arie. Den Wiederholungsteil neu und erweiternd zu textieren, wie es bei einigen Aufführungen in Halle geschah, birgt die Gefahr in sich, daß der neue Text von der Musik ablenkt, im Widerspiel der Singstimme mit dem Generalbaß und einem oder mehreren Instrumenten die Affekte darstellen will. Hier wäre daran zu erinnern, wie bereits Gervinus in seinem „Händel und Shakespeare“ 1868 die Dacapo=Arie gegen Gottsched und seinesgleichen verteidigt: „Alle Musik erträgt aber nicht nur, sie erfordert geradezu die Rückkehr eines gehörten Gesanges, die schon darum erfreuender wirkt, weil es eine Eigenthümlichkeit des Gehörs ist, ein schon gekanntes lieber als ein ganz fremdes zu hören, in das es sich immer erst zu finden hat. Niemand ruft im Schauspiel da capo, in Concert und Oper alle.“ In Händels Musik zielt alles auf die Durchschaubarkeit, auf Eindeutigkeit. Dafür war ihm die Dacapo=Arie das Mittel schlechthin. Diese Affekte nun im Szenis-

sonen in den beseitigten Arien entfallen. Wie sinnvoll und beziehungsreich der Aufbau einer dreiaktigen Oper bei Händel angelegt ist, mögen zwei Beispiele bezeugen.

„Scipio“ wurde am 2. März 1726 vollendet und bereits am 12. März in der siebenten Londoner Akademie des Hauses am Haymarket aufgeführt. Paolo Rolli hatte die Fabel um den Römerfeldherrn so aufgebaut, daß sie Stoff genug bot, feine und zarte Stimmungen, festliche und leidenschaftliche Szenen, menschliche Größe und edle Haltung musikalisch darzustellen. Die Handlung: Scipio triumphiert über die Keltiberer; Prinzessin Berenice und Fürstin Armira werden an Scipio, der ihnen achtungsvoll entgegentritt, übergeben; der Keltibererfürst Lucejus, der als römischer Soldat verkleidet seiner Verlobten Berenice gefolgt ist, bricht eifersüchtig aus dem Versteck hervor, als Scipio Berenices Gunst zu gewinnen sucht; die Verwicklungen lösen sich, als Ernandus, Berenices Vater, Friedensverhandlungen mit Scipio aufnimmt und dieser in edler Selbstüberwindung Berenice mit dem befreiten Lucejus vereint. Die eigentlichen Träger des Geschehens sind Berenice und Lucejus, die Primarier; sie haben je acht Arien, während Scipio nur vier erhält, die jedoch so verteilt sind, daß er die Hauptperson bleibt, um die sich die Handlung dreht (vgl. Skizze 1).



Skizze 1. Obere Reihe: Personen des „Scipio“; untere Reihe: Tonarten der Musik=Nummern

schen an der Rampe mit wenigen Gesten und vielleicht einigen sparsamen Gängen während der Ritornelle zu unterstreichen, ist eine regieliche Aufgabe, die sich exakt von den oft stürmischen Bewegungen in den Rezitativen abheben sollte, auch sichtbar.

Eine weitere Schwierigkeit wird vielfach in der Länge der Opern gesehen, die dann dazu zu berechnen scheint, Kürzungen vorzunehmen. Händels Opern dauern jedoch nicht länger als eine mittlere Wagner=Oper, der diese Zeit ebenso selbstverständlich eingeräumt wird wie Mozarts „Così fan tutte“, deren Handlungsvorwurf dem großen Publikum ähnlich ferngerückt ist wie Händels Operntexte. Kürzungen greifen bei Händel in die musikalische Substanz, verschieben die Gewichte. Nicht weil Primarier, Sekundarier und Nebenpartien von vornherein mit einer ihrem Rang und Können entsprechenden Anzahl von Arien bedacht sind, sondern weil dadurch charakteristische Wesenszüge der darzustellenden Per-

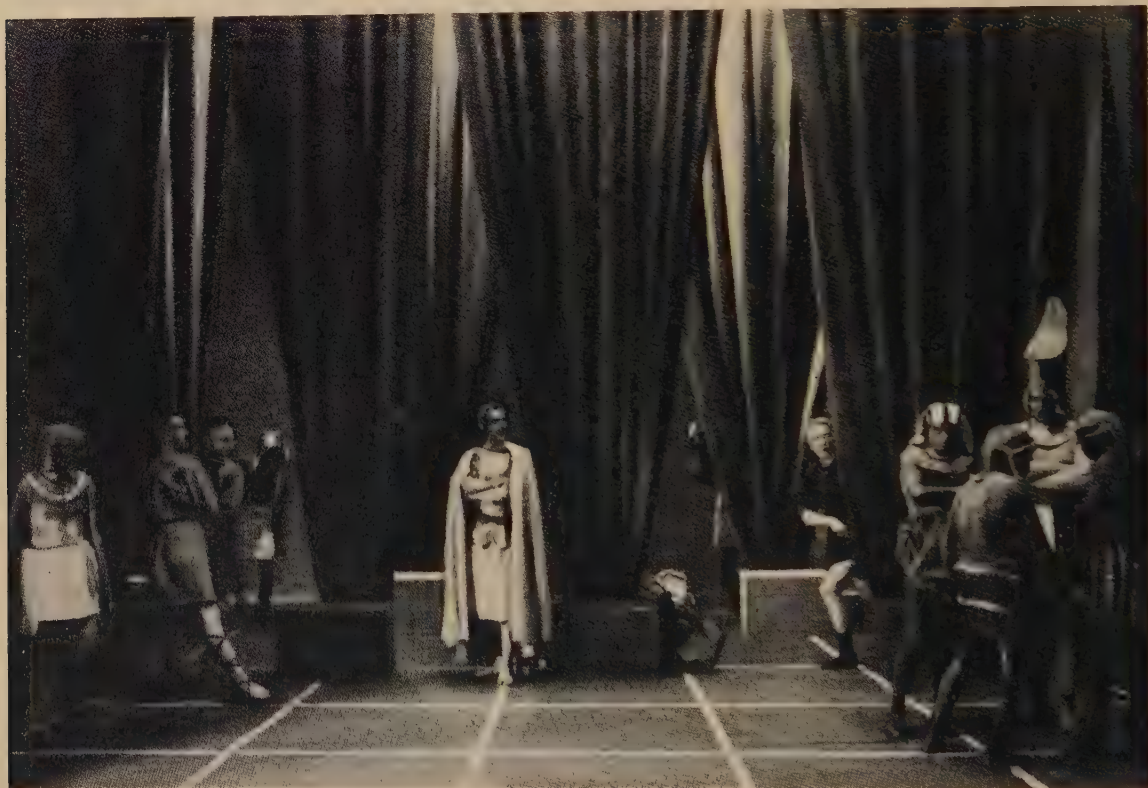
Die Haupttonart G=Dur erscheint in der Ouvertüre, im Marsch und Scipios erster Arie, dann erst wieder, als sich die Verwicklungen lösen, in der Arie des Laelius (LI) im III. Akt, sechste Szene, betont noch durch die vorhergehende Dominante der Scipio=Arie, und im Schlußchor. Die Aktschlüsse lassen die Kadenzfolge erkennen. Der erste Akt endet mit der Arie des Lucejus (Lc) in c=Moll, der Mollsubdominante; die Konflikte sind auf dem „Tiefpunkt“. (Im Schema zeigen das Komma den Szenen-, ein Strich den Bildwechsel, zwei Striche die Aktschlüsse an.) Der zweite Akt schließt mit Berenices großer Arie auf der Dominante: die Aussicht auf die Lösung, die in der Dominante begründete Zielstrebigkeit ist gegeben. Die äußere Lösung tritt im III. Akt, sechste Szene ein, G=Dur ist erreicht; die endgültige Bestätigung bringt der Schlußchor, wieder Tonika G=Dur. Die Musiknummern der drei Akte ergeben die Zahl 33 (1, 10, 10, 12), auch darin ist das Gleichgewicht als barockes Bauprinzip zu erkennen.

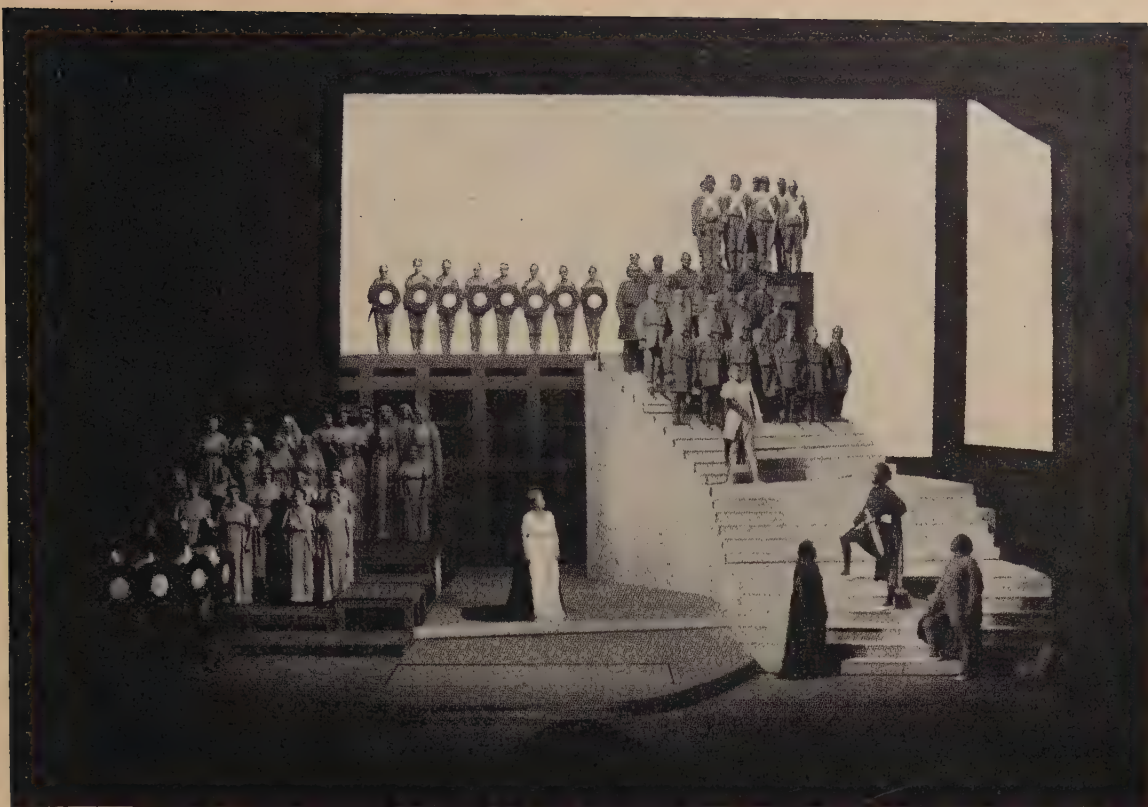


1724 London · Nach einem Stich von Vanderbank(?)

4 INSZENIERUNGEN VON

1922 Göttingen · Inszenierung: Hagen/Thiersch





1927 Darmstadt · Inszenierung: Rabenalt/Reinking

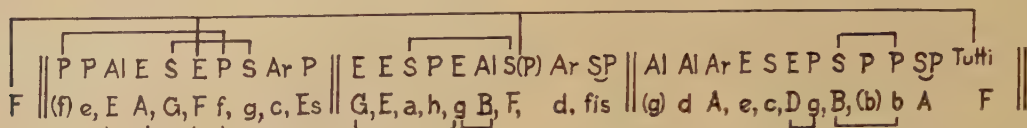
HÄNDELS „JULIUS CAESAR“

1959 Wuppertal · Inszenierung: Reinhardt/Walter/Wendel



Die Beziehungen der einzelnen Nummern im Gesamtwerk lassen sich leicht verfolgen, einige sind im graphischen Beispiel durch Verbindungslinien angezeigt. Der tonalen Verdunkelung des Anfangs entspricht die Auflichtung des Schlusses; mit

Ptolomäus=Seleuce=Duette für jeden als eine Nummer gerechnet). Die beiden Sekundärer Alexander und Araspe haben je drei Arien; das ergibt die Gesamtzahl 27. Dazu kommen drei Accompagnati, Overtüre und Schlußchor (vgl. Skizze 2).



Skizze 2. Obere Reihe: Personen des „Ptolomäus“; untere Reihe: Tonarten der Musik=Nummern

Marsch und Schlußchor korrespondieren Berenices Arie in F und das Duett in B, mit der Klage des Lucejus in e die Entsagung Scipios in g. Herzstück der Oper sind die zweite und dritte Szene des zweiten Aktes, die Entscheidung Berenices zwischen Scipio und Lucejus. Hier sind die Kontraste schärfer in Tonart (F=Dur und f=Moll), Tempo und gedanklichem Gehalt. Berenice umschließt beide Arien mit je einer c=Moll=Arie (Largo $\frac{4}{4}$ und Larghetto $\frac{12}{8}$). Danach Szenenwechsel für die Sekundärer Laelius und Armira. Dementspricht ein gleiches Arienpaar in der vierten und fünften Szene des ersten Aktes. Drei Arien der Primärer stehen am Schluß des ersten Aktes und in der siebenten Szene des dritten Aktes. Darüber hinaus lassen sich auch für die Einzelstücke Gegensätze und Entsprechungen in Form und Gehalt anführen, etwa für die beiden Berenice=Arien in der zweiten Szene des ersten Aktes und der achten Szene des zweiten Aktes, der Ernandus=Arie, und der Scipios in der zweiten und fünften Szene des dritten Aktes.

Völlig anders ist die musikalische Situation im „Ptolomäus“, der am 30. April 1728 nach einem Libretto des 1680 in Rom von deutschen Eltern geborenen Nicola Haym aufgeführt wurde. Die Handlung: König Ptolomäus wurde von seiner Mutter Cleopatra vertrieben, mußte dem Bruder Alexander Thron und die Geliebte Seleuce zurücklassen; auf Cypern rettet er den schiffbrüchigen Alexander; Elisa, die Schwester des cyprischen Königs Araspe, bemüht sich um Alexander, der sich schnell in sie verliebt; sie wiederum hat ihre Liebe einem angeblichen Schäfer Osmin geschenkt; Seleuce sucht im Park den Verlobten und findet die Liebe Araspes. In diesem „Intrigenviereck“ bewegt sich die phantastische, märchenhafte Handlung; Gift= gleich Liebestrank fehlen sowenig wie ein glücklicher, alle Verwicklungen lösender Schluß, der für alle Opern verbindliche frohe Ausgang (lieto fine). Für die drei Primärer, Ptolomäus, Seleuce und Elisa, standen Händel die berühmtesten Sänger der Zeit zur Verfügung, der Kastrat Senesimo, die Cuzzoni und die Faustina; sie wurden mit je sieben Arien bedacht (die beiden

Haupttonart ist, festgelegt durch Overtüre und Tuttißluß, F=Dur, die in entscheidenden Situationen, in Elisas Werben um Ptolomäus, in der Waldszene (Seleuce und Ptolomäus), wiederkehrt. Im Gegensatz zum „Scipio“ findet sich hier die tonale Zielstrebigkeit nicht an den Aktschlüssen, sondern innerhalb der Szenen. Häufig ist der Wechsel von Dur und Moll in nächstverwandten Tonarten: das f=Moll=Accompagnato nach der Overtüre, das Arioso des Ptolomäus nach Elisas Arie, beide umgeben von einer Arie in G=Dur und g=Moll der Seleuce, im dritten Akt Elisas G=Dur=Arioso und die g=Moll=Arie, der Wechsel von B=Dur und b=Moll zwischen Seleuce und Ptolomäus oder die Kontraste der Arien von Ptolomäus und Alexander (e, E). Dominantische Beziehungen zwischen Alexander und Elisa (E, A), zwischen Elisa und Ptolomäus (D, g). Dem Gesamtcharakter des F=Dur entsprechen das Idyllische und das häufige Wellensymbol der zumeist zwei- oder dreistimmigen Tuttißbegleitungen, in denen wiederum die dreizeitigen Takte, vor allem $\frac{3}{8}$ und $\frac{12}{8}$, auffallen.

Diese schematische, die Qualität der einzelnen Musikstücke kaum streifende Übersicht mag dokumentieren, daß ein solcher Werk=Organismus genauso unantastbar sein muß wie etwa in Bachs Passionen, die ungekürzt aufzuführen seit Karl Straube selbstverständlich sein sollte. Wie hier die vieldiskutierte „Länge“ durch die neugewonnene stilistische Sicherheit in aufführungspraktischen Fragen ad absurdum geführt worden ist, so wäre entsprechend auch bei Händel zu verfahren. Das gilt in erster Linie für die Tempi. Das Andante soll wirklich in Bewegung bleiben. Schon das Larghetto wird zumeist zu langsam genommen, so daß der Sänger eine normale melodische Phrase nicht mehr auf einem Atem singen kann. Largo und Adagio werden aus der Sicht des 19. Jahrhunderts viel zu breit und expressiv musiziert, zudem noch in den Zählwerten unterteilt; die Allegri und Presti hingegen sind häufig zu schnell. Bei „richtigen“ Tempi verringern sich auch die gesanglichen Schwierigkeiten, selbst der Koloraturen.

Trotz der Monstre=Aufführungen der Oratorien, von denen in England, vor allem nach Händels

Tode, berichtet wird, ist für die Opern wegen der zahlreichen konzertanten Partien ein Kammerorchester vorzuziehen, bei dem Soli und Ripieni keine massiven Klangunterschiede ergeben. Aus diesem Kammerorchester müssen sich auch die stilleren Instrumente, die Flauti in den Natur-Arien, der Wechsel der Klangfarben und die für besondere Anlässe ausgesparten Blechbläser abheben. Bei der Ausführung des Generalbasses sollten zu den tiefen Streichern und Bläsern wechselweise Cembalo, Lauten, Harfen, Theorben und Positive treten, wie bei den jüngsten Hallischen Aufführungen. Durch das enge Zusammengehen der Instrumentalsolisten mit dem vorn auf der Bühne stehenden Sänger lassen sich gerade bei dem feinen Ineinandergreifen die angeschlagenen Stimmungen besser verwirklichen und, in einem natürlichen, erfüllten Tempo musizieren. Besonderer Sorgfalt und Elastizität bedürfen die Ariosi; in ihnen konzentrierte Händel in bewundernswerter Intuition den seelischen Gehalt des Augenblicks. Hervorragendes Beispiel im „Julius Caesar“ „Alma di gran Pompeo“: hier gehen die tonalen Spannungen in wenigen Takten von *gis-Moll* über *E-Dur* nach *es-Moll*, von *F-Dur* und *f-Moll* zurück nach *gis-Moll*. Darauf spielt wohl Dent an, wenn er Händel als Meister des Sublimen rühmt.

Von entscheidender Bedeutung für eine lebendige, flüssige Wiedergabe sind nicht zuletzt die Übersetzungen aus dem Italienischen. Gervinus empfahl noch eine pathetische Sprache; diese entspricht jedoch keineswegs dem *Parlando* des Originals. Für die sehr lebhaften Rezitative ist eine lockere, leicht verständliche, dramatische Sprache ebenso Voraussetzung wie für die geschlossenen musikalischen Formen, in denen die Wortstellung und auch möglichst die Stellung der Vokale, vor allem für die großen Koloraturen, beizubehalten sind, wie das Emilie Dahn-Baroffio etwa für „*Parthenope*“, „*Scipio*“, „*Ptolomäus*“ oder „*Theseus*“ und Rudolf Steglich für die späte (1741), schon dem Rokoko zugewandte „*Deidamia*“ taten. Die Wiedergabe einer Händel-Oper sollte sich heute weitgehend an den Gegebenheiten der Entstehungszeit orientieren und mit den neueren Möglichkeiten im rechten Gleichgewicht realisieren, wie es Gervinus andeutet: „Das Gleichgewicht des Idealen und Realen in einem Kunstwerke ist das glänzendste Zeugniß von dem Gleichgewichte der geistigen Vermögen, der sinnlichen Empfindung, der sittlichen Gesinnung, der künstlerischen Einbildungskraft, des verständigen Urtheils in dem Künstler.“

Der Berner Geigenprozeß

ARNOLD FISCH

Seine Bedeutung für den Handel mit alten Meistergeigen

An einem trüben Dezembermorgen ist im düsteren Assisensaal des Berner Amtshauses ein Prozeß zu Ende gegangen, der über die Mauern der schweizerischen Bundesstadt hinaus in der Weltöffentlichkeit Beachtung gefunden hat: der „Berner Geigenprozeß“. Auf hohem Stuhl saßen der energische Gerichtspräsident, Oberrichter Leist, und seine beiden berufsrichterlichen Kollegen; links und rechts von ihnen auf der Geschworenenbank die neun Männer aus dem Volk, die einen vollen Monat lang ihrer gewohnten Tätigkeit ferngeblieben waren, um sich die komplizierten Vorgänge erklären zu lassen, die im Handel mit alten Meistergeigen zu Betrügereien führten; die letzten vier Tage hatten die Geschworenen in Klausur damit zugebracht, auf Grund des ganzen Prozeßablaufs ihr endgültiges Urteil zu bilden... Dann waren da der staatliche Ankläger, Staatsanwalt Bähler, die beiden Anwälte der Privatklägerschaft und die beiden Verteidiger des Angeklagten, der geplagte Gerichtsschreiber, der in diesen Tagen die

dicken Aktenbündel des Falles um ein weiteres, umfangreiches Faszikel vermehrt hatte; die kleine Schar der Pressevertreter, die über die ganze Zeit geduldig ausgeharrt hatte... Und der Angeklagte: Geigenbauer Henry Werro, bis dahin angesehener Bürger der Stadt Bern, ein untersetzter, kräftiger Mann mit rötlicher Gesichtsfarbe, dem man seine mehr als sechzig Jahre nicht geben würde.

Laut wird das Urteil verkündet: Der Angeklagte Werro wird in zwei Fällen des wiederholten *Be-truges*, in zwölf Fällen der *Urkundenfälschung* und in einem Fall des vollendeten *Nötigungsversuches* schuldig gesprochen und zu einem Jahr Gefängnis, unter Gewährung des *bedingten Strafvollzuges*, zu einer Buße von 5000 Franken und verschiedenen Nebenfolgen verurteilt. — In 20 weiteren Betrugsfällen, die eingeklagt worden waren, ist ein Freispruch erfolgt, da die Begutachtung der Sachverständigen über die Echtheit der Instrumente, die Gegenstand des Prozesses bildeten, nicht die Sicherheit bot, wie sie für eine straf-

rechtliche Schuldigerklärung notwendig gewesen wäre. In einem weiteren Fall konnte dem Verfarer wegen Verjährung keine Folge gegeben werden.

Die Verteidigung hat nach der Urteilsverkündung sofort die Nichtigkeitsbeschwerde an das Schweizerische Bundesgericht eingereicht. Sie will vor der höchsten richterlichen Instanz des Landes die wichtigste Handhabe des Urteils, nämlich den Urkundencharakter der „Geigenzettel“, die vom Angeklagten zuweilen täuschenderweise in die Instrumente geklebt wurden, anfechten. — Es wird von Bedeutung sein, wie das Bundesgericht die Nichtigkeitsbeschwerde beantwortet; man wartet in der Fachwelt mit Spannung auf den Entscheid. Doch kann wohl heute schon festgestellt werden, daß der Berner Prozeß mindestens als eine ernste Warnung an die Adresse des internationalen Geigenhandels aufgefaßt werden muß. Es sind weitverbreitete Praktiken vor aller Welt an den Pranger gestellt worden. Noch haben gewisse Unzulänglichkeiten des Beweisverfahrens ein schärferes Urteil verhindert. Es mag auch die Überlegung mitgespielt haben, daß nicht einer allein für Machenschaften büßen sollte, die offensichtlich geradezu brancheüblich sind. Aber das Eis ist nun gebrochen, und die Sammler sind aufgestört!

Ein altes Übel

Seit langem ist der Handel mit alten Meistergeigen ein gutes Geschäft. Es werden für Stücke, die einem berühmten Geigenbaumeister zugeschrieben werden, Phantasiepreise bezahlt. Die Guarneri, Guadagnini, Amati und Stradivari erzielen Summen, die nur aus der Sammelleidenschaft heraus erklärt werden können. Selbstverständlich immer in der Voraussetzung, daß es sich um echte Stücke handelt. — Wer bestimmt nun aber die Echtheit dieser Meistergeigen? Es sind wenige Geigenbauer, die das Monopol für Echtheiterklärungen besitzen. Auf Grund ihrer historischen Kenntnisse über die Fabrikationseigenarten der alten Meister geben sie ihre Erklärungen ab. Es handelt sich dabei um eine Art Geheimwissenschaft.

Die Versuchung liegt nahe, das Monopol zu unredlichen Machenschaften zu mißbrauchen. Die Geigen-schwindeleien betreffen allerdings kaum je eigentliche Fälschungen in dem Sinn, daß Geigen der Neuzeit zu alten Stücken erklärt würden. Vielmehr handelt es sich fast immer um alte Geigen, die aber seinerzeit von unbekannten oder weniger bekannten Meistern gebaut worden waren. (Vielleicht sind sie sogar in der Werkstatt eines berühmten Meisters entstanden, aber sie stammen nicht von seiner Hand.) Solche weniger wertvolle Geigen wurden nun vom Geigenhandel dadurch aufgewertet, daß die seit altersher eingeklebten „Geigenzettel“ mit dem Autorenvermerk aus-

getauscht wurden. Das heißt in der Fachsprache: „Die Geige hat promoviert“. — Eine andere Möglichkeit, den Käufer zu täuschen, liegt in besonderen „Garantieerklärungen“, die dem Instrument mitgegeben werden.

Endlich gehört das Verschweigen von Mängeln, die das Instrument aufweist, zu den beliebten Schwindeleien: das spätere Ersetzen oder der Austausch von echten Geigenteilen, wie zum Beispiel einer defekten Decke oder Schnecke, die eine starke Entwertung zur Folge hätten, werden dem Käufer verheimlicht. Das gleiche ist von Lackretuschen oder Neulackierungen zu sagen.

Der Fall Werro

Der Prozeß des Berner Geigenbauers und Altgeigenhändlers Henry Werro brachte alle diese Verfehlungen am praktischen Fall zur Sprache. Werro, wohl der bekannteste Altgeigenhändler in der Schweiz, hatte ein reiches Netz internationaler Beziehungen und verkehrte mit den großen Autoritäten auf diesem Gebiet: Hill (London), Herrmann (New York) und Hamma (Stuttgart). Zu seinen Kunden zählten Größen des schweizerischen Musiklebens, von denen auch einige im Zeugenstand aufmarschierten.

Der „Geigenkrieg“ wurde ausgelöst durch die private Initiative eines Liebhabers von alten Instrumenten: Im Jahr 1951 richtete der Generalsekretär der Italienischen Handelskammer in Zürich, der Italiener Giovanni Iviglia, eine „Beratungsstelle für Inhaber und Käufer italienischer Streichinstrumente“ ein. Wie dieser hauptsächlichste Gegenspieler Werros bei der Vernehmung erklärte, hatte er sich bei seiner Initiative von keinem anderen Bestreben leiten lassen, als für Sauberkeit im Geigenhandel zu wirken, mit dem er als Sammler recht unliebsam in Berührung gekommen war. Die Zürcher Beratungsstelle wurde bald von zahlreichen Interessenten in Anspruch genommen. Mit dem Ergebnis, daß die Mehrzahl der unterbreiteten Instrumente, die als Meisterwerke verkauft worden waren, von Iviglia und seinen Experten beanstandet wurden. Die Folge waren Strafanzeigen und Zivilklagen. Leute, die bis dahin mit ihrem Instrument durchaus zufrieden gewesen waren, fühlten sich nun betrogen. Umsonst versuchte Werro, der wohl wußte, was auf dem Spiel stand, durch Rücknahme beanstandeter Instrumente und Rückerstattung des Kaufpreises das Unheil von sich abzuwenden. Im Frühjahr 1952 wurde er verhaftet und von dem Untersuchungsrichter über alle Vorgänge vernommen.

Die Untersuchung, in deren weiteren Verlauf der Angeschuldigte nach Sicherstellung der nötigen Unterlagen bald wieder auf freien Fuß gesetzt worden war, zog sich über volle sechs Jahre hin.

Als die ersten Verhandlungen vor dem Geschworenengericht im Februar letzten Jahres eröffnet wurden, waren 23 Betrugsfälle und der erwähnte Nötigungsversuch in der Anklageschrift zusammengetragen. Die Anklage lautete auf gewerbsmäßigen Betrug im Umfang von rund einer halben Million Franken, da für die eingeklagten Geigen, Celli und verschiedene Geigenbögen, die von den Experten auf etwa 100 000 Franken geschätzt worden sind, über 600 000 Franken erlöst worden waren. Dieser erste Prozeß wurde im Frühjahr nach eintägiger Dauer abgebrochen: Zwecks Vornahme einer Oberexpertise, die denn auch zu verschiedenen nicht unwesentlichen Korrekturen zugunsten des Angeklagten führte, so daß die Anklage bei der Wiederaufnahme des Prozesses um die Novembermitte ihre Anklagepunkte zum Teil bereits reduziert hatte und in einigen Fällen auf Freispruch plädierte.

Was bleibt, ist allerdings noch immer betrüblich genug. Ein Cello, das Werro zuerst als ein Werk von Pacharel für 3000 Franken verkauft hatte, hat er später, als es wieder in seinen Besitz gelangt war, zum Pressenda-Cello promoviert und für den vierfachen Betrag veräußert. Desgleichen erkannte das Gericht im Fall einer Cappa-Geige, die einem Musiker unter dem Vorwand der Wertlosigkeit abgelistet, später zur Guarnerius aufgewertet und mit ansehnlichem Gewinn abgesetzt worden war, auf Betrug.

Es bleibt die eigenartige „Etikettenwirtschaft“, die dazu führte, daß der Angeklagte aus nicht endgültig indentifizierten Instrumenten Geigenzettel weniger berühmter Autoren entfernte und durch faksimilierte, in Rußwasser künstlich nachgedunkelte Etiketten ersetzte, die der Zuschreibung zu einem anderen Geigenbauer vermehrte Beweiskraft verleihen sollten. Das Gericht hat in diesen Fällen den Einzug der Etiketten, beziehungsweise deren Kennzeichnung als Faksimile verfügt.

Es bleibt die verschleiernde Lagerbuchführung, die nur unvollkommen Aufschluß gab über die zum Teil gewaltigen Differenzen zwischen Ankaufts- und dem Verkaufspreis zurechtgemachter Geigen, deren teuerste als Stradivarius aus dem Jahr 1716 für 120 000 Franken verkauft worden war. Und es bleibt der Nötigungsversuch, den der Angeklagte dadurch begangen hatte, daß er der Zeitschrift „Das Musikinstrument“ wegen eines für ihn nicht sehr schmeichelhaften Artikels für den Fall der Nichtaufnahme einer Entgegnung brieflich mit einer Aktion bei den Inserenten dieser Zeitschrift drohte.

Der Krieg der Experten

Die faszinierendste und bedeutungsvollste Phase des ganzen Prozesses um die alten Meistergeigen hat sich auf einem Boden abgespielt, auf dem der

Lai – und mit dem Laien auch das ganze Gericht – sich nur unbeholfen zu bewegen vermag. Weshalb denn auch nach dem alten Satz des „In dubio pro reo“ (im Zweifel zugunsten des Angeklagten) das Urteil milder ausgefallen ist, als es nach der Anklage zuerst den Anschein hatte. Gemeint ist der „Krieg der Experten“.

Wie bereits erwähnt, ist die Beurteilung alter Instrumente eine Art Geheimwissenschaft, die von einem kleinen Kreis Eingeweihter sorgsam gehütet wird. In diese Front der Leute vom Fach ist nun erstmals der Naturwissenschaftler eingedrungen. Mit den Stilkritikern, die ein Instrument nach Umriß, Wölbung, Rändern und Ecken, Ader, Holzgrund, Lackfeuer, F-Löchern, Schnecke, Bodenplättchen, Holz, Zettel und Klangcharakter beurteilen, disputierte der Leiter des Wissenschaftlichen Dienstes der Stadtpolizei Zürich, Dr. Frei-Sulzer, um nach der exakten Methode chemischer oder physikalischer Analysen einen Beitrag zu leisten, der von persönlicher Befangenheit frei sein möchte.

Es scheint eigentlich verwunderlich, daß bei der Beurteilung alter Instrumente bis jetzt nur stilkritische Methoden angewendet wurden, während beispielsweise bei alten Gemälden die naturwissenschaftliche Beurteilung längst anerkannt ist. Was ist der Grund? – Die analytischen Möglichkeiten sind sehr beschränkt auf diesem Gebiet. So gibt es keine Methode, ein Instrument zuverlässig nach seinen akustischen Eigenschaften einzustufen. Auch in der Analyse des Holzes ist man sehr eingeschränkt, weil ja die Geigenfälschungen zum größten Teil aus der gleichen Zeit stammen wie die Meistergeigen; überdies könnten hier wesentliche Erkenntnisse nur gewonnen werden, wenn die verwendeten Hölzer Zeiträumen entstammen würden, die bedeutend weiter auseinanderlägen, als dies der Fall ist.

So bleibt praktisch nur der Lack als Kriterium: Gerade den Lackrezepten kommt im Bau der wirklichen Meistergeigen eine Vorzugsstellung zu. Diese verlorenen Rezepte sind von den Kopisten vergeblich gesucht worden. Mag sich das Auge täuschen lassen, der technischen Apparatur sollte sich die Imitation verraten. Der Lack kann mit der Lupe auf seine Schichtung untersucht werden. Unter dem Mikroskop müssen sich Unreinheiten feststellen lassen. Und vor allem erhofft der Naturwissenschaftler von der Quarzlampe, die ja in allen kriminalistischen Laboratorien ständig im Gebrauch ist, zuverlässige Aufschlüsse: In der Fluoreszenz offenbart sich der chemische Aufbau eines Stoffes.

Vor dem Berner Gerichtshof versuchte Dr. Frei-Sulzer einen Nachmittag lang an verschiedenen Beispielen seine Fluoreszenz-Tabellen zu erhärten. Der unbefangene Beobachter war von der Demonstration etwas enttäuscht. Er hatte nach den vorangegangenen Verlautbarungen deutlichere Ergeb-

nisse erwartet. Vor allem krankte die Beweisführung an einem Mangel: Auch der naturwissenschaftliche Experte ist bei seinen Untersuchungen insofern von den Stilkritikern wieder abhängig, als sie ihm sagen müssen, welche Instrumente echt sind, damit er sie als Vergleichsmittel für diese Versuche verwenden kann. Hieran, an der mangelnden Unbedingtheit der Ausgangsbasis, krankt heute noch alles. Es ist Werro denn auch gelungen, der Anklage dadurch ein empfindliches Schnippen zu schlagen, daß er durch Mittelsmänner den Experten Instrumente zuspielte, mit denen diese sich selbst widerlegten.

Eine Zeitlang schien sich gerade bei der Gegenüberstellung der gewandten und durch Generationen geschulten internationalen Autoritäten des Geigenhandels, die sich für ihren Freund Werro einsetzten, mit den schweizerischen Geigenbauern, die mit Dr. Frei das Kollegium der „Oberexperten“ bildeten, das Blatt zugunsten des Angeklagten zu wenden. Gegenüber der verblüffenden Sicherheit, mit der der 75jährige Londoner Albert Philipps Hill nach kurzer Prüfung jedes Instrument einklassierte, konnte die Gegenseite bei aller Ausführlichkeit ihrer Darlegungen nicht durchschlagen, bis ein unerwarteter Zwischenfall die Situation wieder etwas zu ändern vermochte: Ein ausländischer Kronzeuge von internationalem Ansehen, der New-Yorker Emil Herrmann, wurde während seiner Aussage des falschen Zeugnisses überführt. Das wirkte gewissermaßen wie die Quittung für eine recht unschöne Pressekampagne, die im Vorfeld des Prozesses zugunsten Werros gegen den naturwissenschaftlichen Experten Frei geführt worden war.

Wie schon bemerkt, darf der Fall Werro nicht isoliert betrachtet werden. Seine Bedeutung liegt

in der Verflechtung mit Bräuchen, die über den besonderen Sachverhalt hinaus Beachtung finden: Auf seiten des Handels mit alten Meistergeigen hat man es sich, wie von dem hohen Gericht offiziell festgestellt wurde, bei der schwierigen Frage, ob ein Instrument dieser oder jener Meisterhand zuzuschreiben sei, oft allzuleicht gemacht. Und auf der Käuferseite herrscht offensichtlich allzusehr die Bereitschaft, für Stücke, die als echt empfohlen werden, Preise zu bezahlen, die kaum mehr in einer vernünftigen Relation zum wirklichen Wert eines Instrumentes stehen, wobei selbst anerkannte Künstler offenbar über die Tonqualitäten sich bereitwillig Täuschungen hingeben und andere Leute das Geigensammeln gar nur als steuerlich vorteilhafte Kapitalanlage betreiben.

Der Berner Prozeß hat einigen Wirrwarr aufgezeigt. Vielleicht ist aber mit diesem Prozeß doch ein Anfang gemacht worden, gemeinsam nach Lösungen zu suchen, die festere Handhaben bieten. Es gibt bereits Bestrebungen, sogenannte „Geigenregister“ anzulegen. Man hat in Cremona 1949 damit begonnen. Der internationale Geigenhandel hat sich bis jetzt gegenüber diesen Versuchen ablehnend verhalten. Sie vermöchten aber wohl das allgemein zugängliche Vergleichsmaterial zu beschaffen, das für den Ausbau der erst in den Anfängen stehenden naturwissenschaftlichen Beurteilungsmethoden sehr wichtig wäre.

Sollten außerdem die „Geigenzettel“ als Urkunden im rechtlichen Sinn, das heißt als Schriftstücke, die eine Tatsache von rechtlicher Bedeutung beweisen, allgemein anerkannt werden, so wird der Geigenhandel gezwungen sein, mit diesen Zetteln wieder sorgfältig umzugehen.

DOFLEIN: DAS GEIGEN-SCHULWERK

Das bekannteste Standardwerk des modernen Violin-Unterrichts

I Der Anfang des Geigenspiels
II Ausbau und Technik
III Die zweite und dritte Lage

IV Erweiterung der Bogen- und
Fingertechnik
V Das Spiel in den höheren Lagen

Ed. Schott 2201/04 je DM 4,50

Ed. Schott 3647 DM 5,—

Das Schulwerk ist auch in einer englischen Ausgabe erschienen

DAS MUSIKLEBEN

Berlin: Oper und Konzert

ERWIN KROLL

Was West-Berlins Städtische Oper leisten kann, wenn ihre reichen künstlerischen Mittel zielbewußt verwendet werden, das lehrte die wohlgelungene Neuinszenierung von Rossinis „Barbier von Sevilla“, den Ludwig Berger mit kundigem Theaterblick und übermütiger Entfesselung aller Geister komödiantischer Frohlaune in Szene setzte, wobei er überall dem Gebote der Musik folgte. Diese kehlfertige, federnde, wirblige Musik Rossinis aber weckte Silvio Varviso (leider nur Gastdirigent) in einem feinstgeschliffenen Vortrag zum Leben, dessen Schwung und Genauigkeit nicht zu überbieten waren. Im kostbaren Gesangsensemble, das ihm in die Hand gegeben war, leuchtete als Juwel die Rosine Rita Streichs auf. Als ein Figaro von praller Echtheit entpuppte sich der junge Hermann Prey, und dem schurkischen Basilio gab Josef Greindl hoffmanesk-dämonische Züge.

Kann Opernintendant Carl Ebert also diese Inszenierung zu den gelungensten seines an Treffern nicht armen Repertoires zählen, so stand doch seine Amtsführung kürzlich wieder einmal im Mittelpunkt von Presseäußerungen, die sein langes Fernbleiben von Berlin, seine Bevorzugung ausländischer Künstler, seine Abneigung, für die musikalische Leitung und Regie allererste Kräfte heranzuziehen, seine Bedingungen bezüglich der Verlängerung seines Vertrages und gewisse Einseitigkeiten seines Spielplans kritisierten. Auch nimmt man es ihm übel, daß er seine Einwilligung zur Aufführung von Schönbergs Oper „Moses und Aron“ gegeben hat, die einen Aufwand verlange, der in keinem richtigen Verhältnis zum Werte und zur Publikumswirkung dieses Werkes stehe.

Stärkster Magnet des Berliner Konzertlebens ist nach wie vor Herbert von Karajan, obschon er selten genug vor dem Philharmonischen Orchester in Erscheinung tritt. Seine Programme enthielten neuerdings auch Werke unserer Zeit, so Strawinskys düsteres „Canticum sacrum“, Weberns vom Pathos des Intimen durchdrungene fünf Sätze für Streichorchester op. 5 und, vom Dirigenten besonders eindrucksvoll wiedergegeben, Schostakowitschs plakathafte, barbarisch auftrumpfende, ermüdend lange 10. Sinfonie. Von den zahlreichen sonstigen Dirigenten, die mit den Berliner Philharmonikern musizierten, seien nur zwei genannt: Richard Kraus, der Max Baumanns nach Form und Gehalt erfreulich eingeprägte Variationen op. 9 aus der Taufe hob, und Lorin Maazel, der an Strauss' „Zarathustra“ und Brahms' dritter Sinfonie zeigte, daß er bald zu den Großen seines Fachs gehören wird. Unter den Konzerten des Radio-Symphonie-Orchesters ragte eines hervor, das Gustav König anvertraut war, der sich des Ernstes seines Programms würdig erwies. Es enthielt die dem Andenken Debussys gewidmete Bläsesinfonie von Strawinsky, ferner Schönbergs

Kantate „Ein Überlebender aus Warschau“ und Hindemiths Sinfonie „Mathis der Maler“.

Daß 1959 nicht nur ein Händel- und Spohr-Jahr, sondern auch ein Mendelssohn-Jahr ist, daran erinnerte kurz vor dem 150. Geburtstage des Komponisten die Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft. Sie veranstaltete eine philharmonische Morgenfeier, bei welcher Mathieu Lange die zehnte der im Berliner Nachlaß ruhenden Sinfonien des Knaben uraufführte, ein erstaunlich gelungenes, von Bach und Mozart herkommendes, aber doch schon auf eigenen Füßen stehendes Werk. (Im Auftrage der Internationalen Felix-Mendelssohn-Gesellschaft beginnt eine auf mehrere Bände veranschlagte Ausgabe der bisher ungedruckten Kompositionen Mendelssohns im Deutschen Verlag für Musik in Leipzig zu erscheinen.) Um hier gleich von einem Berliner Zeitgenossen Mendelssohns zu reden: nicht an ein Jubiläum gebunden war ein E. T. A. Hoffmann gewidmetes Konzert, das Herbert Ahlendorf mit dem Orchester und Chor des Städtischen Konservatoriums gab und das ein Programm aufwies, das schon wegen seiner Reichhaltigkeit bemerkenswert war. Enthielt es doch Stücke aus den Opern „Aurora“ und „Undine“, um deren Partituren und ihren Verbleib sich inzwischen Legenden gebildet haben, ferner den Schlußsatz der Messe, die sechs A-cappella-Hymnen und die Sinfonie. — Zurück zu den Jubiläen! Sein zehnjähriges Bestehen feierte das Berliner Symphonische Orchester, dessen im besten Sinne volkstümlichen Konzerten der Dirigent C. A. Bünte mächtigen Zulauf verschafft hat. Das von Willy Hannuschke gegründete und sorgsam erzogene RIAS-Jugendorchester, das sich als geschmeidiger, leistungsfähiger Klangkörper auch außerhalb Berlins bewährt hat, konnte gleichfalls auf eine zehnjährige Tätigkeit zurückblicken. Während hier Musikstudenten neben Musikliebhabern sitzen, besteht das Akademische Orchester Berlin, das Paul Gorvin leitet, ausschließlich aus Liebhabern. Sie konnten kürzlich das Fünfzig-Jahr-Jubiläum mit einem Konzert feiern, in dem sogar die Hürden der „Pulcinella“-Suite Strawinskys elegant genommen wurden.

Die letzte musikalische Verbindung zwischen Ost und West stellen die kirchlichen Chorvereinigungen her. Sie kamen aus Leipzig, Görlitz, Erfurt, Potsdam, München und aus Westfalen, und an ihrem Weihnachts-singen beteiligte sich auch der Westberliner Staats- und Domchor, Karl Forster, der den Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale zu einer stolzen Leistungshöhe erhoben hat, feierte sein fünfundzwanzigjähriges Dirigentenjubiläum. Die Singakademie begann ihr Händel-Jahr mit einer würdigen, von Mathieu Lange geleiteten Aufführung des „Israel in Ägypten“. An geistlicher Musik, Chor- und Orgelkonzerten, fehlte

es auch sonst nicht, aber sie wurden zahlenmäßig weit in den Schatten gestellt durch kammermusikalische Veranstaltungen, für die vornehmlich die Kunstämter der einzelnen Stadtbezirke verantwortlich zeichneten, und durch eine Überfülle von Klavier- und Liederabenden, an denen auch ausländische Künstler stark beteiligt waren. Hier nur zwei Erwähnungen: Hans-Peter Schmitz (der übrigens als Anwärter für den frei werdenden Direktorposten an der Berliner Musikhochschule genannt wird) spielte Flötensonaten Händels mit meisterlicher Virtuosität, beispielhafter Stiltreue und vorbildlicher Kenntnis der Verzierungen. Unvergesslich und unvergleichlich schön Dietrich

Fischer-Dieskaus Abend mit dem Vortrag der Schubertschen Liednovelle „Die schöne Müllerin“.

In der Musikabteilung des Senders „Freies Berlin“ ist man seit längerer Zeit eifrig und nicht ohne Erfolg bemüht, der Neuen Musik auch durch öffentlich zugängliche Aufführungen zu dienen. Man legt sich dabei nicht auf eine einzige „Richtung“ fest, sondern läßt Komponisten ohne Ansehen ihres Alters, ihrer Nation und ihres „seriellen“ oder nicht seriellen Glaubensbekenntnisses zu Worte kommen. Man verfährt also frei nach Robert Schumann: „Erst laß mich wissen, ob deine Musik gut ist, dann soll mir auch deine ‚Reihe‘ willkommen sein.“

Hindemiths »Mathis der Maler«

WERNER OEHLMANN

Westberliner Erstaufführung in der Städtischen Oper

Nur die drei Orchesterstücke aus der Oper „Mathis der Maler“, die Wilhelm Furtwängler 1934 in der Berliner Philharmonie aufführte und die die Diffamierung des Komponisten Paul Hindemith endgültig machten, waren bis zum Kriegsende in Deutschland bekannt; die ganze Oper, inzwischen in Zürich aufgeführt, wurde gleichsam zum Symbol der „verbotenen Musik“ überhaupt, und in dieser Eigenschaft erlebte sie, wie auf vielen deutschen Bühnen, so auch in der Berliner Staatsoper ihre verspätete, mit Spannung erwartete und mit Lebhaftigkeit diskutierte Erstaufführung. Nun, da das Werk der Sphäre der Aktualität entrückt ist, erscheint es auf der Bühne der Städtischen Oper, und nun haben wir die Distanz gewonnen, es so zu betrachten, wie es seinem Wesen nach betrachtet werden will: als bewußt und aus der Sehnsucht nach Absolutem, Beständigem konzipiertes „Meisterwerk“, als Versuch des Künstlers, sich aus der Zeit, aus ihren Versuchungen und Verstrickungen zu lösen und den Blick auf die Gestalten und Symbole zu richten, die das Vergehen und Vergessen überdauert haben, die zeitfremd und zeitlos, nicht modisch, aber gegenwärtig sind.

Mit dem ersten G-Dur-Dreiklang des Vorspiels, der dreimal gesetzt und dreimal durch herbe, verfremdende Fortführungen als ursprüngliches, elementares Wunder der Harmonie bekräftigt wird, ist der Vergangenheitszauber da, der die ganze Partitur durchklingt, als sei über trennende Jahrhunderte hinweg der Kontakt mit der starken, klaren, reiz- und rauschlosen Kunst der Renaissance wiederaufgenommen. Man nenne das nicht „Flucht in die Vergangenheit“. Was hier Klang wurde, ist die notwendige Reaktion auf den Fortschrittselan der zwanziger Jahre. Damals, um 1930, nach einem Jahrzehnt des Modernitätsglaubens, spürte ein jeder: mit dem „Neuen vom Tage“ allein ist es nicht getan. Es meldeten sich Mächte und Erinnerungen, die verdrängt, verschüttet waren, Historie, Mythos, Religion wurden wieder Realitäten. Schönberg schrieb „Moses und Aron“. Hindemith rief das späte Mittelalter herauf und maß sich an der Gestalt des Malers Mathis Nithard, die rätselhaft und vieldeutig, hin und her getrieben von

den Glaubenskämpfen einer revolutionären Zeit, zwischen gotischer Anonymität und barocker Individualität, zwischen mystischer Schwärmerei und leidenschaftlichem, qualvollem Wirklichkeitserlebnis steht.

Freilich: „Mathis der Maler“ ist keine historische Oper. Der Stoff ist Gleichnis, die Gegenwart und das Ich des Autors sind ganz und gar darin. Die Parallele zu Pfitzners „Palestrina“ ist oft genug gezogen worden, die zu Busonis „Doktor Faust“ liegt auf der Hand. Was Hindemith, den Sohn einer Epoche weltanschaulicher und sozialer Auseinandersetzungen, bewegte, war die Frage: darf der Künstler, ungerührt von der Not der Zeit, seinem weltfernen Schaffen leben? Und weiter die Gegenfrage: darf er seine schöpferische Aufgabe verleugnen, um tätig der Forderung einer besseren Wirklichkeit zu dienen? Mathis, der Hofmaler des prachtliebenden Erzbischofs von Mainz, der sich in den Wirbel des Bauernkrieges stürzt, um den Armen und Unterdrückten zu helfen, der das Sinnlose seines Tuns erfahren muß und durch eine Hölle von Selbstqual und Verzweiflung, resigniert und vereinsamt, zu seiner Bestimmung, seiner Begabung zurückfindet, ist eine exemplarische Figur. Das Lehrhafte, Sinnbildliche beeinträchtigt geradezu die sprachliche und dramaturgische Form der Oper. Die Stilproblematik der Zeit wirkt in die Musik hinein. Das Formschema der Musizieroper, das dem „Cardillac“-Stoff so vollkommen entsprach, erweist sich hier als zu eng. Wir verdanken diesem Schema die meisterhaften Chorszenen, die Hintergrund der Handlung sind, den prächtigen Choral der protestantischen Bürger im Hause Riedingers, die derben, kernigen Gesänge der Bauern sowie die melodisch ausladenden Ensembles der Solostimmen, die immer wieder als lyrische Ruhepunkte die Handlung unterbrechen. Aber die Gleichung von Drama und Kontrapunkt geht nicht ganz auf. Wie die Musik streckenweise in gleichförmiger Motorik neben der Handlung herläuft, so bricht sie andererseits mit dramatischer Vehemenz aus den Schranken der Form aus, und gerade diese dramatische, die konzertante Objektivität überspielende Ausdruckskraft ist ihre stärkste Wirkung. Ihre Kernstücke aber sind die Teile, die die



Hindemith: „Mathis der Maler“. Szene aus dem 5. Bild

Visionen des Malers Mathis Nithard in die Sphäre der Musik transponieren, das lichte, von ekstatischer Erregung vibrierende Engelkonzert und die dämonische Kantate der Versuchung. Hier ist der Komponist der seherischen Phantasie seines Vorbildes ganz nahe, hier gibt er zugleich beispielhafte Typen moderner religiöser Musik. Und wenn es eine Steigerung über diesen musikalischen Wettstreit von Himmel und Hölle, über den gregorianischen Lobgesang des Antonius und des Paulus gibt, so ist es die Schlußszene, der Abschied des Mathis von der Welt; da zeigt sich Paul Hindemith als Dramatiker der leisen, stillen Wirkungen, der durch das stockende Adagio, durch die Pause, das Ausklingen der Musik ins Nichts mehr erreicht als mancher Opernkomponist durch ein rauschendes Finale.

Daß die Aufführung der Städtischen Oper das Werk von seinem Kern her nahm, daß sie die Historie Bild, die Legende Vision werden ließ und das Menschliche schlicht und schmucklos durch sich selbst sprechen machte, ist ihre Stärke. Richard Kraus hat in dieser Hindemith-Partitur eine Aufgabe gefunden, die seinem Naturell vollkommen entspricht. Er ist gründlicher, herzhafter Musiker genug, den kunstvollen Orchestersatz bis in die Einzelheiten durchzuarbeiten, den charakteristischen, herben und bindingslosen Instrumentalklang mit den konzertierenden Holzbläsern, Trompeten und Posaunen zu treffen, und er ist Theaterdirigent genug, die Singstimmen zu führen und dem Ganzen mitreißenden dramatischen Elan zu geben; vom intensiv und feinfühlig musizierten Vorspiel bis zur unendlichen Fermate des Schlußakkords gab es keinen leeren Augenblick. Der Regisseur Wolf

Völker entschied sich für farbige, sinnennahe Bildhaftigkeit, für Bejahung des Historisch-Realen und für Realisierung des Phantastisch-Mythischen. Rochus Gliese, nach langer Zeit wieder an einer Westberliner Bühne tätig, hatte die schwere Aufgabe, mit den Möglichkeiten der Bühnenmalerei einen Reflex der ekstatischen Bildwelt Mathis Nithards zu geben. Er wählte für Landschaft und Interieur erdige und sandige Töne, stellte, was seit Preetorius wohl niemand gewagt hat, einen veritablen Wald auf die Bühne und ließ das Ganze gipfeln in der barocken Phantasmagorie des Geisterspuks, dessen geschnäbelte, geflügelte, gedunsene und verkrüppelte Zerrbilder aus Bildern des Malers geschnitten sind. Zweifellos kann man den „Mathis“ auch ganz anders inszenieren; was aber hier geschah, war eindringlich wirksam und in sich konsequent, es war großes, schöpferisches Theater.

Die Sängerbesetzung war hervorragend, es ist nicht wahrscheinlich, daß diese Oper jemals besser gesungen worden ist. Dietrich Fischer-Dieskau hat mit dem Mathis seinen Bühnengestalten eine imposante Figur hinzugefügt. Schwer, fast dumpf, ringend und zweifelnd, wild aufbegehrend und resignierend, geht er durch beide Welten, die leidvolle der Wirklichkeit und die dunklere, qualvollere des Traumes, gesanglich von einer Ausdruckskraft, die im Leisesten so stark ist wie im stürmischen Ausbruch. Sein Partner Helmut Melchert, der Kardinal Albrecht von Brandenburg, macht die Wandlung des genußfrohen Kirchenfürsten zum Asketen glaubhaft und gibt dem heiligen Paulus der Vision nicht nur die eindringliche Geste, sondern auch den sakralen Glanz tenoraler Kantilene.

Herrlich klingt die Stimme Gladys Kuchtas, die der passiv zwischen den Männern stehenden Figur der Ursula musikalisches Leben gibt. Pilar Lorengar als kindliche Regina, Walter Geisler als Bauernführer Schwalb, Peter Roth-Ehrang als Bürger Riedinger, der von Hermann Lüdecke studierte Chor in vielfältigen Aufgaben auf der Bühne und im Orchester runden eine Aufführung von packender Eindruckskraft und zeugen für ein Werk, das das Theater erhöht, weil es über das Theater, über die Sphäre des Spiels und des Scheins hinausgreift, weil es die Schuld der Kunst an das Sein begleicht.

Hindemith-Uraufführung in Pittsburgh

Paul Hindemith dirigierte in Pittsburgh die Uraufführung seines neuen symphonischen Werkes „Pittsburgh Symphony“. Der Komponist und das Pittsburgh-Symphonie-Orchester wurden mit einem wahren Beifallsorkan bedacht. Das Werk von 25 Minuten Länge wurde zur 200-Jahr-Feier der Stadt Pittsburgh komponiert. Die drei Sätze sind: Molto Energico, Slow March und Ostinato betitelt. Hindemith war zwar zum erstenmal in Pittsburgh, er kennt aber den Staat Pennsylvanien gut, hat dort oft auch die „Amish“-Leute, Nachkommen mennonitischer Einwanderer, besucht und an ihren religiösen und festlichen Zusammenkünften teilgenommen. Seine neue Komposition ist mit Pittsburgh durch zwei Themen verknüpft, die mit der Stadt und Pennsylvanien oft identifiziert werden. Für den Höhepunkt des dritten Satzes wählte er ein altbekanntes Lied „Pittsburgh ist

eine große Stadt“, im zweiten Satz variierte er sechsmal ein Volkslied der „Pennsylvania=Dutch“, der Einwanderer des frühen 18. Jahrhunderts aus der Rheingegend, „Hab lumbedruwwel mit me lumbeschatz“. Diese leichte, groteske Melodie bildet, wie Hindemith in einer Programmnote ausführt, den Kern der neuen symphonischen Schöpfung, „Ich kenne die Dutch sehr gut“, schreibt er, „ihr Dialekt ist ähnlich dem Dialekt meiner alten Heimat, nicht weit von Frankfurt, und ich weiß auch, wie die Leute dort leben. Die Lieder, die sie singen, werden noch heute in der Gegend Deutschlands gesungen, aus der sie nach Amerika auswanderten. Ich wollte ein musikalisches Werk, das Pittsburgh gewidmet ist, mit der Kolonialzeit Amerikas und der süddeutschen Sprache wie dem süddeutschen Lebensstil verbinden. Die deutsche Einwanderung spielte eine besondere Rolle im Wachstum Pennsylvaniens, ist aber wenig bekannt, weil sie von der englischen Einwanderung überlagert wurde.“ Hindemith hat sich in seinem neuen Werk nicht etwa bemüht, Kohle, Stahl, Aluminium und Öl, die für das Pittsburgh von heute kennzeichnend sind, in einem Tonbild festzuhalten, sondern Eigenarten des neuen und des alten Pennsylvanien in einem „tonalen Symbolismus“ gespiegelt. Es entstand ein melodisches, logisch aufgebautes Stück. Jedes Thema ist in einer reichen Skala von Farben, Kontrasten und mit rhythmischer Kraft präsentiert. Die Kritik nahm die Symphonie überaus freundlich auf.

Einige Tage nach dem Konzert in Pittsburgh dirigierte Hindemith mit großem Erfolg in New York sein „Oktett“ und die „Sechs Madrigale“ (Erstaufführung in Amerika).

H. B. Kranz

Pariser Operntheater zwischen zwei Stühlen

ANTOINE GOLÉA

Seit jeher leidet das Pariser Opernleben am nicht-geschriebenen Gesetz des Repertoirewesens. Die Große Oper spielt fünfmal, die Komische Oper sechsmal in der Woche, mit je einem Monat Theaterferien. Seit Jahrzehnten schleppt das eine wie das andere Theater bestimmte Aufführungen von Werken mit, denen dieses nichtgeschriebene Gesetz verbietet, sich je einer Neuinszenierung zu erfreuen. Es sind die Werke, die der Provinzler, der für zehn Tage nach Paris kommt, sehen will: als typischste Beispiele möchte ich Margarete (in Frankreich Faust genannt) in der Großen, Carmen in der Komischen Oper anführen. Der Gedankengang ist folgender: jeder steuerpflichtige Franzose trägt dazu bei, die zwei Pariser Operntheater finanziell am Leben zu erhalten; beträgt doch die staatliche Subvention für die beiden Theater eine Milliarde achthundert Millionen Francs jährlich, das sind immerhin über 15 Millionen DM. Der steuerpflichtige Franzose ist demnach der Meinung, das „Recht“ zu haben, die beliebten Standardwerke des französischen Repertoires zu jeder Zeit in Paris sehen zu können. Das bringt mit sich, daß diese Standardwerke jahrein, jahraus immer wieder gespielt werden müssen, daß also Neuinszenierungen kaum ausführbar sind.

In welchem Maße diese absurde Situation das künstlerische Niveau der beiden Bühnen bedingt, mag folgende Geschichte an den Tag bringen. Vor drei Jahren wurden die Bühnenbilder und Kostüme von Margarete neu gemacht. Die alten waren seit mehr als dreißig Jahren im Dienst, sie waren nichts anderes mehr als verstaubte Fetzen. Der international bekannte Bühnenbildner Wakhevitch wurde also beauftragt, die neuen Dekorationen herzustellen. Grundbedingung war jedoch folgende: Die Auf- und Abtritte mußten genau an den Plätzen erfolgen können, wo sie seit der Uraufführung des Werkes stattfanden, erstens, weil während der Anfertigung der neuen Bühnenbilder die Reihe der üblichen Margarete-Vorstellungen nicht unterbrochen werden und schon deshalb eine richtige Neuinszenierung nicht versucht werden konnte, zweitens, weil eine solche Neuinszenierung überhaupt als unerwünscht erschien, um nicht die Gewohnheiten des Repertoire-Publikums zu stören.

Man erwartet von dem neuen Minister der schönen Künste, dem berühmten Schriftsteller André Malraux, eine durchgreifende Reorganisation sämtlicher Staatstheater. Vorläufig versucht aber der Verwalter der beiden Operntheater, soviel wie nur möglich den

leidigen Repertoirebetrieb durch einzelne Neuinszenierungen und Erstaufführungen einzudämmen, ihm ein künstlerisches Gegengewicht zu geben, das in der Lage sei, den Ruf der Pariser Bühnen international wiederherzustellen und zu festigen.

Henri Tomasis Oper „L'Atlantide“ (Die Herrin von Atlantis) machte den Saisonanfang. Natürlich gab gerade die Aufnahme dieses Werkes in den Spielplan der Großen Oper zu heftigen Kritiken Anlaß. Tomasi ist ein Komponist traditioneller Schulung und hat auf das von Francis Didelot nach dem volkstümlichen Roman von Pierre Benoît geschriebene Libretto eine dem Ort der Handlung entsprechende arabisierende Musik komponiert, die vielleicht etwas zu oft rein illustrativ wirkt, deswegen aber noch lange nicht Anlaß zu Vergleichen mit Kettelbys „Auf einem persischen Markt“ gibt. Die Vortage der Premiere waren außerdem skandalumwittert, da die Interpretin der Antinea, der sagenhaften Herrin von Atlantis — eine nicht singende, sondern bloß tanzende dramatis persona —, die berühmte Ludmilla Tscherina, plötzlich ihre Rolle zurückgab und gleichzeitig mit Serge Lifar das Haus unter großem Staubaufwirbeln und Aufgebot von Presseinterviews, Erklärungen und Gegenerklärungen verließ. Die Verwaltung ließ sich aber durch diesen Vertragsbruch nicht einschüchtern; Claude Bessy, eine der großen Etoiles der Oper, die gerade in New York ein Gastspiel beendete, wurde per Draht eiligst zurückbeordert, erlernte die Rolle in einer knappen Woche und feierte am Abend der Premiere einen Triumph.

Die zweite Premiere, Verdis „Maskenball“, war ein großer, einmütiger Erfolg. Man hatte sich Margherita Wallmann von der Mailänder Scala geholt, deren Inszenierung die Majestät der großen Operntradition mit der bei Verdi nötigen Leidenschaftlichkeit verband. Es war das erste Mal, daß das Werk überhaupt an der Pariser Oper von einem ausschließlich französischen Ensemble bestritten wurde; man sang aber italienisch, die Chöre einbegriffen, und man spielte die Originalfassung von Verdi, in der der Schwedenkönig Gustav III., nicht aber Ricardo, Gouverneur von Boston, ermordet wird. Musikalisch leisteten das Orchester und die Sänger unter der Leitung von Pierre Dervaux Höchstes.

Fast gleichzeitig brachte die Komische Oper eine so gut wie unbekannte Jugendoperette von André Messager heraus, „Isoline“. Messager hat 1902 in der Komischen Oper Debussys „Pelleas und Melisande“ aus der Taufe gehoben; er war ein großer Theaterdirigent und geschmackvoller Komponist reizender Operetten in bester französischer Tradition. Musikalisch perfekt unter der Leitung von Georges Prêtre zeichnete sich die Aufführung außerdem dadurch aus, daß sie dem im Ausland berühmtesten französischen Bühnenbildner der jüngeren Generation, Jean-Pierre Ponelle, Gelegenheit bot, zum erstenmal für ein Theater seiner Heimat zu arbeiten.

An neuen Balletten ist nicht viel zu verzeichnen, es sei denn, man rechne Cocteau's „Die Dame und das Einhorn“, das nach München, Berlin, Bayreuth, Buenos Aires nun auch in Paris in der Choreographie Heinz Rosens mit großem Erfolg herauskam, zu den Neuheiten. Tatsächlich änderte Rosen den tänzerischen Ablauf des Werkes vielfach, wobei er sich von dem hohen technischen Standard der Pariser Tänzerinnen sichtlich beeinflussen ließ. Das Einhorn tanzte Liane Daydé so dramatisch, wie die erste Schöpferin der Rolle, Veronika Mlakar, sie innerlich lyrisch getanzt hatte.

Als Neuheit brachte die Komische Oper „La Voix Humaine“ heraus, einen Einakter von Francis Poulenc, komponiert auf den Originaltext des gleichnamigen Stückes von Jean Cocteau. Man kann das Werk, das in seiner musikalischen Fassung mit außerordentlichem Erfolg, unter der souveränen Leitung von Georges Prêtre und in einem Bühnenbild von Cocteau selbst über die Bretter ging, eine „Tragödie am Telefon“ nennen. Die einzige sichtbare Person der Handlung ist eine Frau, die mit ihrem sie verlassenden Geliebten, der tags darauf eine andere heiraten soll, ein dreiviertelstündiges Telefongespräch führt. Das Spiel ist tiefgründig und mehrschichtig: Zur Pathetik der rein menschlichen Lage, zum ewigen Lied von Lieb und Leid gesellt sich hier in teuflisch großartiger Verdichtung die Tücke des Objekts in ihrer ganzen grausamen und grausigen Abgefeimtheit. Das Telefon als mörderisches Instrument, die falschen Verbindungen, die fremden Leute, die in die Leitung eindringen, das „Fräulein am Telefon“, das die Rolle einer unsichtbaren Rachegöttin und einer immer gegenwärtigen Spionin gleichzeitig spielt, all das verleiht dem Drama seine einmalige, nie nachgebende Spannung. Das Stück Cocteau's stammt aus dem Jahre 1932, als vom automatischen Telefon noch nicht die Rede war; trotzdem bleibt die Wirkung dieses mit einem altmodischen Apparat geführten Spiels auch auf die Jugend in ihrer ganzen Kraft bestehen. Poulenc's Musik verhält sich schroff dissonant, wenn sie die beschriebenen Tücken sowie die Grausamkeit des „anderen“, des unsichtbaren Mannes in harten Rhythmen, in abgerissenen Akkorden im Orchester widerspiegelt; beschwört sie aber die Erinnerung herauf an die schönen Tage einer damals endlos scheinenden Liebe, so bewegt sie sich in langgesponnenen harmonischen Verflechtungen modalen Färbung, die sich geradeso auf Debussy wie auf Mussorgsky beziehen. Von großer suggestiver Kraft ist auch die melodische Führung der einzigen Singstimme; ein jedes Intervall ist genau dem jeweiligen Inhalt des Textes, der augenblicklichen Stimmung angepaßt. Im harten, grellen Licht des von Cocteau erdachten Schlafzimmers, wie im Licht des unbarmherzigen Schicksals selbst, sang, flehte, litt die unvergleichliche Denise Duval vor einem dem Atem anhaltenden Publikum, das am Schluß in endlose, berechnigte Ovationen ausbrach.

Wörner, Neue Musik in der Entscheidung

Gesamtbild der heutigen Situation · Edition Schott 4208 · 368 Seiten · geb. DM 12,80

„Deidamia“ oder „Achill unter den Mädchen“ in München

Erstmals erklang in München „Deidamia“ oder „Achill unter den Mädchen“. Dieses Werk setzt den Schlußstein unter Händels gewaltiges Opernschaffen und behandelt die seltsame Geschichte des jungen Achill, der von seinen Eltern aus Furcht vor dem unheilverkündenden Orakel eines frühen Helden=todes in Mädchenkleidern unter den Gespielinnen der schönen Königstochter Deidamia versteckt, aber von dem listenreichen Odysseus entdeckt und nach Troja geführt wird.

Die Tradition des Händelschen Theaters ist abgerissen; so stehen wir, die wir uns aufs neue zu ihm bekennen, mit tausend Verlegenheiten vor seinen Opern. Nahezu alles ist an unserer Händel=Renaissance schief, nahezu alles verschoben. Wir beherrschen nicht mehr die monumentale, typisch Händelsche Gesangkunst, wir besitzen als Zuhörende nicht mehr den Atem, diese nur auf Soloarien und Rezitativen — kaum je unterbrochen von einem Duett, einem Ensemble, einem dramatischen Zusammenprall — bestehende Kunst ohne Ermüdung zu genießen, wir haben schließlich keine Kastraten mehr. Wenn Achill zu Händels Zeiten von einem Sopranisten gesungen wurde, so hatte das im Rahmen der damaligen Stimmen=Typologie seinen Sinn. Wenn in der Münchener Aufführung eine Sängerin von ausgesprochen weiblichem Habitus den Achill als einen in Mädchenkleidern verborgenen Mann gibt, so müssen wir Barri-

kaden überspringen, die unser Theatererleben in Frage stellen.

Allzu einseitig vielleicht sahen wir bisher in Händels Opernschaffen nur ein Element seiner Kunst, das pathetisch=gewichtige. Der Regisseur Heinz Arnold dreht den Spieß um und rückt „Deidamia“ in Offenbach=Nähe, läßt sie als Burleske abrollen. Das macht er geistvoll, elegant, und seine Konzeption ist bis ins Detail durchgehalten und durchgeformt. Ihm gelingt eine vollkommene Stilisierung, eine wunderbare Auflockerung und Versinnlichung des Geschehens. Erstaunlich, was alles ihm einfällt, um die Sänger während ihrer langen Arien nicht zu lebenden Denkmälern versteinern zu lassen. Arnold ist sich der — von uns aus gesehen — Künstlichkeit der Händelschen Opernwelt bewußt und versucht ihrer dadurch Herr zu werden, daß er alles anders macht, als wir es gewohnt sind. Jeder natürliche Auftritt und jede ungezwungene Geste werden vermieden und durch seltsam verschnörkelte Zeremoniells ersetzt. Man geht nicht mehr, man schreitet, man tänzelt, man hüpf; alles löst sich in ein phantasievoll beschwingtes Bewegungsspiel auf. So witzig und reizvoll dies wirkt, mehr als einmal geht es auf Kosten Händels. Seine Kunst ist noch ungebrochen, seine Arien drücken reine, unverfälschte Gefühle aus. Ihm lag es noch fern, die griechische Antike, wie hundert Jahre später Offenbach tat, zu travestieren. Er benutzte sie lediglich, um ein



halb ernstes, halb heiteres Spiel zu entwickeln, das musikalisch auf dem Kontrast — hie weibliche Gefühlswelt, hie männliche Tatenwelt — aufbaut, denen in König Lycômedes die beides versöhnende Altersweisheit gegenübertritt. Zugegeben, Händel im Offenbachstil zu inszenieren, ist viel amüsanter, aber fraglos auch viel weniger werkgerecht.

Wie üblich bei Händel, müssen wir einen doppelten Sprung machen: Antike aus der Perspektive des Barocks mit den Augen des 20. Jahrhunderts gesehen. Helmut Jürgens schafft einen mit schweren goldenen Quasten und heraldischen Zeichen gewichtig verzierten Vorhang, hinter dem sich ein großzügiges, Hellas und Händel gleichermaßen verpflichtetes Bühnenbild auftut. In ihm agieren Odysseus und die griechischen Helden, prächtig in leuchtenden Farben kostümiert,

mit pompösen Allongeperücken, treten griechische Mädchen in Reifröcken, die Krieger mit phantastischen, barocken Federbüschen auf. Deutlich kommt einem zum Bewußtsein, daß Händel keine antiken Menschen, wohl aber interessante Typen des 18. Jahrhunderts gestaltet hat.

Intelligent stellt Richard Holm den Odysseus dar, läßt virtuos seine Rachekoloraturen rollen und grollen. Liselotte Fölser wetteifert als Deidamia in ihrer Nachtigallenarie lustig mit der Flöte, und voll und klangschön singt Lilian Benningssén den Achill. Der musikalischen Wiedergabe unter Meinhard v. Zallinger mangelt es hingegen erheblich an Glanz und Leuchtkraft. In den starken Schlußbeifall mischte sich unüberhörbar auch ein gellender Pfiff.

Salzburger Mozartwoche 1959

HANS GEORG BONTE

Seit dem Jubiläumsjahre 1956 führt die Internationale Stiftung Mozarteum in jedem Jahre mit dem Geburtstag des Meisters am 27. Januar als Höhepunkt eine Mozartwoche durch, die im Gegensatz zu den großen Festspielen im August in erster Linie dem jungen und unbekannten Mozart gilt. Diese Grundidee wurde diesmal im Zeichen der Händel- und Haydn-Gedenkfeiern sinngemäß auch auf das Werk dieser beiden Meister ausgedehnt, wobei sich dann die inneren Beziehungen zwischen diesem Dreigestirn von selbst in den Vordergrund drängten. In erster Linie hat man hier an Mozarts Händel-Bearbeitungen zu denken, über deren stilistischen Wert es immer noch einige Mißverständnisse auszuräumen gilt. Bernhard Paumgartner nimmt in dieser Frage eine sehr positive Stellung ein. Gewiß leugnet auch er nicht die Umdeutung des originalen Klangbildes, die nach seiner Meinung bis an impressionistische Vorahnungen heranreicht und die vor allem durch bestimmte Zusätze und Umschichtungen bei den Bläsern entsteht. (So etwa der Ersatz der originalen Oboen durch Klarinetten.) Aber diese Änderungen halten sich doch, wie Paumgartner betont, in sehr engen Grenzen und greifen nie die eigentliche Substanz des Werkes an. Das wurde bewiesen mit einer Aufführung des Pastorals „Acis und Galatea“ durch das Opernstudio der Akademie mit dem Orchester der Camerata Academica, den beiden Institutionen der Akademie.

Das Werk ist, das wußten die Regie und die Stabführung Paumgartners ganz klar zu zeigen, voll köstlicher Naturstimmungen und einer lyrischen Zartheit, die bei der Todesszene des Acis einer tragischen inneren Größe Platz machen, die die Hand des genialen Dramatikers verrät. Händel hat den Stoff zum ersten Male im Jahre 1708 als „Serenata“ für die Hochzeit eines Duca d'Alvito zu Neapel vertont und das Ganze zwölf Jahre später als Kapellmeister des Herzogs von Chandos mit englischem Text neu bearbeitet. Eine dritte Fassung, die nicht für den gesellschaftlichen Rahmen, sondern für die Bühne des Londoner Haymarket-Theaters gedacht war, stammt aus dem Jahre

1732 und wurde mit der englischen Spielform der „Masque“ bezeichnet. Das waren jene halb konzertant wiedergegebenen, mit Tänzen untermischten szenischen Kantaten, die wohl auch in der Gestik auf eine stilisierte Form zurückgeführt waren. Der Regisseur Paumgartner hält mit Vorliebe an diesen barocken Attitüden fest, die sich bei den gewandteren Sänger-Darstellern mehr oder weniger aus ihrer schematischen Starre lösen.

Die Inszenierung mit den Bühnenbildern des Salzburger Architekten Ceveda griff wieder auf den gesellschaftlichen Rahmen zurück, in dem ja auch Mozarts Bearbeitung vor sich ging. (Sie geschah in konzertanter Form in der Wohnung von Swietens, im Palais Esterhazy, aber auch im Saal des Hoftraiteurs Jahn in der Himmelpfortgasse.) Diesen gesellschaftlichen Rahmen fand man im Lustschloß Hellbrunn der Fürsterzbischöfe. Polyphem, der aus Eifersucht den schönen Hirtenknaben Acis umbringt, war der wilde Mann, der gegenüber dem Festspielhaus aus seiner Grotte herunterschaut. In seinem Gefolge befanden sich echte Perchten aus dem Salzburgischen, die sich in dieser Umgebung allerdings etwas sonderbar ausnahmen, so herrlich sie an sich sind. Auch das Problem der Quelle, in die Galatea den toten Acis verwandelt, war nicht ganz befriedigend gelöst.

Für die Aufführung standen die jungen Kräfte des Opernstudios zur Verfügung, begabte Nachwuchskräfte, die schon bühnenreif sind. Sehr annehmbar bot vor allem Maria Harvey ihre Galatea, gelöst in der Gestik und mit einem schmalen und reinen Sopran begabt. Auch der junge Tenor Richard van Vrooman, der hier auf der Bühne debütierte, zeichnete sich durch eine schlanke, gutsitzende Stimme aus, die in ihrem Timbre für Aufgaben von Händel bis Mozart wie geboren scheint. David Bruce, der die Baß-Partie des Polyphem sang, übertreibt noch im Spiel und wirkt stimmlich sehr unausgeglichen. Auch der im Orchester postierte Chor war international; er bestand aus den Mitgliedern des in Salzburg studierenden

Oberlin-College, die einen vorzüglichen Madrigalchor und hervorragende Instrumentalisten für das in einer späteren Matinee hervortretende Akademie-Orchester stellten. Paumgartner dirigierte mit Stilgefühl und Umsicht.

Den zweiten Teil des Abends füllte Joseph Haydns Buffo-Oper „Der Apotheker“, die als dritte italienische Oper nach „Acide“ und „La Canterina“ unter dem Titel „Lo Speciale“ im Herbst 1786 zum ersten Male aufgeführt wurde und ein Quartett enthält, das das „Cosi-fan-tutte“-Quintett bereits vorwegnimmt. Auch hier hatte man sich szenisch (Felix Ceveda) an Salzburger Motive im Umkreis der alten Hof- und Ratsapothek und des alten Markts mit dem Brunnen angelehnt. Der Aufführung lag dabei die Bearbeitung Robert Hirschfelds zugrunde, die die zunächst dreiaktige Oper zu einem Akt zusammenzieht. Diese Partitur war an Hand des Originals von allen fremden Zutaten gereinigt und eine von Hirschfeld gestrichene Arie wieder eingefügt. In dieser Form macht die Oper einen sehr frischen und musikalischen Eindruck, steht aber nach ihrer Substanz weit hinter dem Werk Händels zurück; der Charakter des Gelegenheitswerks macht sich dabei stärker bemerkbar. Die Handlung geht auf Goldoni zurück und weist mit dem eifersüchtigen Alten, der sich sein reiches Mündel gern selber sichern möchte und es dabei gleich mit zwei Liebhabern zu tun hat, die typischen Züge der alten Buffa auf. Auch die sogenannte Türkenzeremonie, mit der in diesem Falle einer der Liebhaber den Alten prellen will, gehört seit Lullys Zeiten zum festen Bestand der Buffa und der comédie-ballet, ebenso die Verkleidung als Notar. Géza Rech hat als Regisseur solcher Werke eine glückliche Hand; er sorgt für einen natürlichen Fluß des Geschehens und hat neue, lustige Einfälle. Mit Umsicht und Frische ämtierte Rolf Maedel am Dirigentenpult, und auch auf der Bühne gab es durchweg annehmbare Leistungen: Vladimir Smid-Kowar als der alte Apotheker Sempronio, Elisabeth Schöner als Grilletta, der muntere Tenorbuffo F. Walter Zurek als Mengone und Eva Brink in der Kastratenrolle des geckenhaften Volpino.

Den Auftakt der Woche bildete ein Gastspiel des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks unter Eugen Jochum. Erfreulich, daß er eine selten zu hörende Haydn-Sinfonie auf sein Programm gesetzt hatte, die in Es-Dur Nr. 91. Das folgende Solistenkonzert sah Ira Malaniuk (Mezzosopran) als gefeierten Gast. Von dem großartigen Erik Werba begleitet sang sie Lieder Haydns, darunter das wunderschöne „Ein kleines Haus“, vier selten zu hörende Schubert-Lieder und in der ukrainischen Originalsprache drei von der ganzen Not eines bedrückten Volkes sprechende Lieder („Oh ihr Felder“!) von W. Barwinsky. Das Wiener Konzerthaus-Quartett brachte Haydns graziös-apolloinisches G-Dur-Quartett op. 64/4 und zwei Quartette Mozarts, darunter das tragische d-Moll-Quartett K.V. 421. Ein Orchesterkonzert des Mozarteumorchesters wurde mit Werken der drei zu feiernden Meister gleichzeitig ein Triumph für den ausgezeichneten Salzburger Fagottisten Rudolf Klepač mit Mozarts Fagottkonzert K.V. 191. Eine Matinee des Akademieorchesters mit einigen jungen Solisten und unter der stilsicheren Leitung Gerhard Wimbergers brachte Werke Mozarts. Im abschließenden Orchesterkonzert (Bernhard Paumgartner mit seiner Camerata) gab es eine seltene Haydn-Sinfonie Nr. 53 in D-Dur, die

„Imperiale“. Dazu traten Mozarts B-Dur-Sinfonie K.V. 319 und das von Alexander Jenner meisterlich gespielte Klavierkonzert K.V. 453.

In der traditionellen Weihestunde im Geburtshaus sprach Dr. Hummel über das Tagebuch der Nannerl Mozart, wobei man zum ersten Male die in der Faksimile-Ausgabe noch nicht enthaltenen, neu aufgefundenen 14 Blätter mit 28 Seiten Text kennenlernte. Sie erlauben die genaue Datierung der ersten Aufführung der c-Moll-Messe im Jahre 1782, die bisher noch umstritten war.

Beethoven, neu

Der Pianist Andor Foldes

Er spielt nie eines der gängigen oder Verlegenheitsprogramme. So jung in seiner Art das Spiel des Ungarn Andor Foldes, so überlegt ist die Folge seines Beethovenabends: zwei frühe Sonaten op. 14, 1 und 10, 2, zwei mittlere op. 31, 2 und 53 (Waldstein), dann zwischen die Bagatellen op. 126, die ein halbes Jahrhundert vorwegnehmen, von Schubert bis Bruckner (sofern dieser Klaviermusik geschrieben hätte). Technisch hatte Foldes Spiel immer außergewöhnlichen Standard, freudvoll virtuos, vorbildlich genau. Eines Tages dann spielte er Analysen, zeigte und zeichnete gleichsam dem Hörer an Form und phantasievoller Weiterbildung auf, was er heute mit Ausdruck erfüllt: weitab von Pathos und Allüren, doch mit unendlich mehr, das differenzierende Erlebnis der Neuen Musik aufweisenden Vortragsnuancen, als der Hörer wahrzunehmen glaubt, Probleme des Anschlags, der Dynamik und der agogischen Gliederung. Weg eines Interpreten, dem es nur noch auf Darstellung ankommt, so viel individuellen Reiz er dem pianistischen Handwerk und der Podiumsgeste auch entziehen müßte. Kein Zweifel, was er beabsichtigt, wenn er den Hörer statt eines brillanten Finale, eines Beifallfängers, mit den späten Bagatellen, diesen beiwerkseutkleideten, höchst komprimierten Stücken in die Pause gehen läßt: er zwingt zum Nachdenken. Diese Wiedergabe gehört zum Besten, was man heute an Beethoven-Interpretation hören kann, an Eduard Erdmann, den Vergeistigsten unter den Dahingegangenen, erinnernd. So gespielt: erregende Musik, erregend neu.

Ths.

Curt Sachs gestorben

Im vergangenen Herbst erfuhr man von einer schweren Operation, der sich der Siebenundsiebzigjährige hatte unterziehen müssen, am 11. Februar wurde aus New York sein Tod gemeldet — der Tod des letzten der großen Musikwissenschaftler Berlins. Curt Sachs, unwiderruflich, ist nicht mehr.

Dem in den Wirren der Nachkriegszeit schon einmal, fälschlich, Totgesagten und allerorten mit ehrenden und liebenden Nachrufen Bedachten war noch ein Dutzend Jahre seines staunenswert ungebrochenen Forschens, Lehrens und Reisens bemessen, der wohlmeinenden und unvermindert seiner Berliner Arbeit vor 1933 nachhängenden Korrespondenz aber auch

mit seinen Kollegen und Freunden und Schülern in Europa. Er nahm ohne Ressentiment die Ehrendoktorwürde an, die ihm zu seinem 75. Geburtstag am 29. Juni 1956 von der Philosophischen Fakultät der Freien Universität angetragen wurde, er antwortete auf unsere damaligen Glückwünsche mit der freundlichen Verschmitztheit, die er sich über die Bitternisse des Emigrantenschicksals hinweg bewahrt hatte: wenn er sich gegen die Formulierung verwahrte, mit der wir seine Schulzeit im Berliner Französischen Gymnasium als „Schulbankdrücken“ bezeichnet hatten — so schwer wäre er nie gewesen.

Nun wird uns kein Brief, kein neues Buch aus seiner auch literarisch hochbedeutsamen Feder, von seiner universellen Machart mehr erreichen. Das Oeuvre eines der umfassendst gebildeten, vielseitigsten orientierten Gelehrten der Musik in allen ihren ethnologischen, soziologischen und ästhetischen Bezügen ist abgeschlossen. Kein Instrumentenkundler, dem Sachsens „Reallexikon“ oder „Geist und Werden der Musikinstrumente“ nicht heute noch Grundlage allen Untersuchens wäre, niemand, wenn es ihm mit dem Tanz im kulturhistorischen Sinne Ernst ist, der nicht seine „Weltgeschichte des Tanzes“ immer wieder als unentbehrlichen Repetitor heranzöge. Niemand vor allem, wenn es um das Suspekte der Einspurigkeit jedes Kunstbetrachtens und Kunsterkennens geht, der nicht wüßte, in Sachs' bisher unübersetztem Standardbuch „The Commonwealth of Arts“ das Einschlägige über die Gemeinschaft der Künste zu finden.

Hermann Kretzschmar, Johannes Wolf, Hermann Abert, Arnold Schering, Georg Schünemann, Erich von Hornbostel und nun Curt Sachs: Berlins große Musikwissenschaft ist endgültig Vergangenheit, und mit Sachs sehen wir auch das Weltmännische in ihr zu Grabe getragen. Das nie des Konzeptes bedurfte, das Cercle zu halten und Gastgeber selbst im Hörsaal der Friedrich-Wilhelms-Universität zu sein schien und sich gefeiert sah auf Kongressen von Kairo bis Kalifornien.

Der Instrumentensammlung des Deutschen Institutes für Musikforschung im Charlottenburger Schloß, der bescheidenen, mit vielem Fleiß im Gedenken an seinen Anspruch zubereiteten Nachfolgestätte des von ihm bis 1933 verwalteten Staatlichen Berliner Museums für Musikinstrumente, hat Curt Sachs vor einigen Jahren sein Bild übersandt. Sich unter ihm in den nächsten Wochen einmal zu versammeln, dem Verstorbenen Abschied und Dank zu sagen, wird Berlins akademischen Musikern Bedürfnis sein.

Elisabeth Mahlke

VORSCHAU

Veranstaltungskalender 1959 (Fortsetzung)

- April, 11.—19. 4.: Halle, Händel-Ehrung 1959
 April/Mai, 26. 4.—4. 5.: Zürich, Pergolesi-Festival.
 Mai, 2.—3. 5.: Lüdenscheid, XIV. Kleines Musikfest — Händel-Fest
 Juni, 20.—28. 6.: Nürnberg, 8. Internationale Orgelwoche
 Juni/Juli, 14. 6.—15. 7.: Konstanz, Internationale Musiktage

Juli, 1.—5. 7.: Mühlhausen (Thür.), 36. Deutsches Bach-Fest

Juli, 6.—10. 7.: Haarlem (Holland), 9. Internationaler Orgel-Improvisations-Wettbewerb und 5. Sommerakademie für Orgel

Juli, 25.—26. 7.: Trossingen, Trossinger Musiktage

Juli/August, 1. 7.—16. 8.: Siegen, 10. Siegerner Schloßspiele

August, 4.—12. 8.: Gstaad (Schweiz), Menuhin-Festival

August, 27.—30. 8.: Arezzo (Italien), 7. Internationaler Sängerwettstreit „Guido d'Arezzo“

August/September, 9. 8.—9. 9.: München, Münchener Opernfestspiele

August/September, 25. 8.—6. 9.: Bozen, XI. Internationaler Pianisten-Wettbewerb „F. Busoni“

August/September, 31. 8.—19. 9.: Hamburg, Internationale Meisterkurse der Staatl. Hochschule für Musik

Oktober, 5.—12. 10.: Genua (Italien), Internationaler Violinwettbewerb „Niccolò Paganini“

Festwochen, Tagungen, Kurse

In dem Theater am Châtelet-Platz in Paris ging am 20. März das „Théâtre des Nations“ in seine dritte Spielzeit (bis zum 15. Juli). 18 Nationen mit 22 Bühnen haben ihre Teilnahme zugesagt. Von den vorgesehenen 120 Vorstellungen entfallen 45 auf das Schauspiel und jeweils 25 auf Opern, Ballette und Marionettenspiele, die zum erstenmal in der Pariser Saison des „Théâtre des Nations“, und zwar mit einer polnischen und einer tschechoslowakischen Gruppe vertreten sein werden. Die Westberliner Städtische Oper eröffnete die Saison mit „Ariadne auf Naxos“ von R. Strauss (inszeniert von Günther Rennert, dirigiert von Rudolf Kempe). Dazu gesellen sich später die Ostberliner Komische Oper vom 4. bis 8. Mai mit „Hoffmanns Erzählungen“ und Benjamin Brittens „Albert Herring“ (Inszenierung: Walter Felsenstein). Vom 26. bis zum 30. Mai wird das Indische National-Theater von Bombay mit traditionellen Tänzen und dem ersten modernen indischen Ballett „Dekh teri Bombai“ (Gruß an Bombay) in Paris Vorstellungen geben; ein anderes exotisches Ereignis wird eine Tanzgruppe aus Haiti sein.

Die Wiener Festwochen finden vom 31. Mai bis 21. Juni statt. An musikalischen Werken stehen Kompositionen Haydns an erster Stelle, unter ihnen „Die Jahreszeiten“, die „Cäcilienmesse“, die „Trauersymphonie“, die „Abschiedssymphonie“ und die „Oxford-Symphonie“. Aus der Bundesrepublik wurden für die Aufführung dieser Werke die Bamberger Symphoniker, das Stuttgarter Kammerorchester und das Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester verpflichtet. Anlässlich des Haydn-Gedenkjahres hat die Stadt Wien eine Gedenkmünze mit dem Profil Joseph Haydns prägen lassen.

Bei den Internationalen Musikfestwochen in Luzern (15. August bis 10. September) werden folgende Orchester mitwirken: Das schweizerische Festspielorchester und das Philharmonia Orchestra of England. Dirigenten sind: Herbert von Karajan, Joseph Keilberth, Otto Klemperer, Sir Thomas Beecham, Ferenc Fricsay, Rafael Kubelik und Ernest Ansermet. Als Solisten werden genannt: Wolfgang Schneiderhan, Wilhelm Backhaus, Yehudi Menuhin, Nathan Milstein, Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Schwarzkopf, Claudio Arrau, Irmgard Seefried, Enrico Mainardi, Arthur Rubinstein, Lisa della Casa.

Die „Tage zeitgenössischer Musik“ des Süddeutschen Rundfunks finden unter der Gesamtleitung von Hans Müller-Kray in Stuttgart vom 24. bis 26. April statt. An Uraufführungen sind zu erwarten: Hans Otte „Momente“ für großes Orchester, Martin Gümber „Concerto für Holzbläser, Streicher und Schlagzeug“, Josef Schelb „Kammerkonzert für Oboe und Klarinette mit Streichorchester“, Hermann Reutter „Weltlicht“ (sieben isländische Gedichte nach Halldor Laxness für tiefe Männerstimme und Instrumente). Weiterhin sind zu hören die erste Suite aus dem Ballett „Undine“ von Henze, das Oktett 1957/58 von Hindemith, „Threni“ von Strawinsky und das Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 von Bartók.

Das „Festival zweier Welten“ in Spoleto (Italien) wird am 11. Juni durch Gian-Carlo Menotti mit Donizetti nachgelassenem Werk „Herzog Alba“ eröffnet. Ferner stehen Verdis „Requiem“ und eine Oper Prokofieffs auf dem Programm.

Die Bregenzer Festspiele (21. Juli bis 10. August) bringen, dargeboten von einem Mailänder Opernensemble, „Il Combattimento di Tancredi e Clorinda“ von Monteverdi, „Il Maestro di Cappella“ von Cimarosa, „Il Campanello“ von Donizetti. Die Wiener Staatsoper gastiert mit den Balletten „Medusa“ von von Einem und „Don Juan“ von Gluck. Die Konzerte werden von den Wiener Symphonikern und dem Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, sowie den Solisten Teresa Stich-Randall, Oralia Dominguez, Anton Dermota, Oskar Czerwenka und Lisa della Casa bestritten. Karl Böhm und Heinrich Hollreiser stehen am Dirigentenpult.

Das Pergolesi-Festival in Zürich (26. April bis 4. Mai) bringt Kammeropern („La Contadina astuta“, „Il geloso schernito“), aufgeführt von der „Camerata lirica“ unter dem Dirigenten Dante d'Ambrosi, ferner die dreiaktige musikalische Komödie „Lo Frate 'nnamorato“, dargeboten vom Mailänder Opernensemble „Villa Olmo“ unter Gianfranco Rivoli. Chor- und Orchesterkonzerte sowie Kammermusik bilden einen großen Teil des Programms, das von namhaften Solisten, Chören, Orchestern und Dirigenten bestritten wird.

Vom 15. bis 31. Mai findet zum zweiten Male in Salzburg der „Musikalische Frühling“ statt. Er steht im Zeichen der Wiener Klassik und ist hauptsächlich der Kammermusik gewidmet.

Die Corveyer Musikwoche in Höxter (Westf.) findet vom 24. Mai bis 31. Mai statt. Kammer-, Orchester- und Chormusik von Bach bis Hindemith stehen auf dem Programm. Als Ausführende werden genannt: das Strub-Quartett, das Klavier-Duo Kurt Bauer — Heidi Bung, die Marienkantorei Lemgo, das Südwestdeutsche Kammerorchester Pforzheim.

Die Deutsche Mozart-Gesellschaft veranstaltet vom 26. Juni bis 7. Juli ihr 8. Deutsches Mozartfest in Ludwigsburg. Dirigenten sind Joseph Keilberth, Hans Müller-Krav, Bernhard Paumgartner und Karl Münchinger, Solisten u. a. Friedrich Gulda. Zur Aufführung gelangen seltener gespielte Werke Mozarts sowie Werke von Händel und Haydn. Der Chor der Berliner St.-Hedwigs-Kathedrale wirkt unter Karl Forster in zwei Konzerten mit.

Unter dem Namen „Essener Jazz-Tage 1959“ findet am 18. und 19. April in der Gruga-Halle ein internationales Jazz-Festival statt. Es steht unter der Schirmherrschaft der deutschen Jazz-Föderation.

Die Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik werden vom 17. August bis 5. September im neuen Studentendorf in Darmstadt stattfinden. Die „Tage für Neue Musik“ des Hessischen Rundfunks werden in

Zusammenhang hiermit am Schluß der Ferienkurse (2.—5. September) veranstaltet. In diesem Rahmen sind zwei Orchester- und zwei Kammerkonzerte geplant. Der Kranichsteiner Musikpreis soll in diesem Jahr für die Fächer Flöte, Klavier und Schlagzeug ausgeschrieben werden. Auch 1959 sollen wieder die Publikation „Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland“ und ein Heft „Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik“ (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz) erscheinen.

Die diesjährigen Internationalen Meisterkurse veranstaltet die Hamburger Musikhochschule vom 31. 8. bis 19. 9. für Klavier (Stefan Askenase); vom 7.—26. 9. für Gesang (Erna Berger), Violoncello (Enrico Mainardi), Violine (Max Rostal). Auskünfte erteilt die Staatliche Hochschule für Musik in Hamburg, Hamburg 13, Harvestehuder Weg 12.

Die „Trossinger Musiktage“ unter Leitung von Professor Hugo Herrmann finden am 25. und 26. Juli im neuen Dr.-Ernst-Hohner-Konzerthaus statt. Neben Orchesterwerken führender Komponisten mit neuartigen Soloinstrumenten ist auch ein Konzert amerikanischer und englischer Komponisten und Künstler vorgesehen. Der Kammerchor (Liedertafel Freising) unter Leitung von Hans Haas, München, singt neue Werke mit Begleitung von Harmonikainstrumenten.

Nach dem großen Erfolg der festlichen Brahms-Tage in Tutzing sollen Ende August „Tutzing Schubert-Tage“ stattfinden.

Wettbewerbe

Der 7. Internationale Dirigenten-Wettbewerb der niederländischen Radio-Union wird vom 22. Juni bis 24. Juli in Hilversum veranstaltet. Die künstlerische Leitung des Lehrgangs, der junge, begabte Dirigenten fördern soll, haben der niederländische Dirigent Willem van Otterloo und der italienische Dirigent Franco Ferrara. Der Kursus ist auf 20 Teilnehmer beschränkt.

Haarlem veranstaltet vom 6. Juli bis 10. Juli seinen 9. Internationalen Orgel-Improvisations-Wettbewerb. Gleichzeitig findet die 5. Sommer-Akademie für Orgel statt. Die Kurse werden auf der Müller-Organ in der St.-Bavo-Kirche, der alten Orgel der „Nieuwe Kerk“ und auf der Cavallé-Coll-Organ im „Concertgebouw“ gegeben. Für die Teilnehmer ist die Reifeprüfung oder Besuch des letzten Jahrgangs eines Konservatoriums Voraussetzung. Als Referenten konnten gewonnen werden: Prof. Anton Heiller (Wien), Prof. Gustav Leonhardt (Amsterdam), Prof. Luigi Ferdinando Tagliavini (Bologna), Prof. Michel Chapuis (Paris) und Prof. Cor Kee (Zaandam). Dr. J. F. Obermayr (Heemstede), Dr. H. L. Oussoren (Wassenaar) und Dr. Egon Kraus werden mit Vorträgen angekündigt. Anmeldungen sind bis 1. Juli an das Sekretariat der Zomeracademie, Stadhuis, Haarlem, zu richten.

Der Siebente Internationale Sängerwettbewerb „Guido d'Arezzo“ wird vom 27. bis 30. August in Arezzo ausgetragen. Teilnahmeberechtigt sind Chöre, die sich aus Amateursängern zusammensetzen. Der Wettstreit ist für folgende Kategorien vorgesehen: 1. Gemischte Chöre von 24 bis 40 Stimmen; 2. Männerchöre von 18 bis 30 Sängern; 3. Gemischte Chöre. Männer- und Frauenchöre, von 18 bis 40 Stimmen. Jeder Chor kann nur an zwei Kategorien teilnehmen. Ferner findet ein Wettstreit für Gregorianischen Gesang statt. Es können Chöre der ersten und der zweiten Kategorie teilnehmen. Die Preise belaufen sich von 30.000 bis 300.000 Lire. Anmeldungen sind bis zum 10. April zu richten an „Associazione Amici della Musica“,

VII Concorso Polifonico Internazionale „Guido d'Arezzo“, Via Albergetti, Arezzo, Italien.

Zu einem Harfenwettbewerb lädt die Sam-Rubin-Musikakademie vom 10. bis 24. September nach Jerusalem ein. Für die besten Harfenisten sind Preise in Höhe von 200 bis 2000 Dollar ausgesetzt sowie Konzertverpflichtungen vorgesehen. Bewerbungen sind zu richten an The First International Harp Contest, 7 Mendele Street, Tel Aviv, Israel.

In der Zeit vom 5. bis 12. Oktober veranstaltet die Stadt Genua ihren diesjährigen Internationalen Violinwettbewerb Niccolò Paganini. Es können Geiger aller Länder teilnehmen, die am 10. Oktober das 35. Lebensjahr noch nicht überschritten haben. Der erste Preis ist mit 2 Millionen Lire, der zweite mit 800 000 Lire, der dritte mit 400 000 Lire dotiert. Anmeldungen sind bis 31. August zu richten an Segretaria del Premio Internazionale di Violino „Niccolò Paganini“, Civico Liceo Musicale „N. Paganini“, Via Pisa 56, Genua.

Bühne

Die westdeutsche Erstaufführung von Hans Werner Henzes Oper „König Hirsch“ findet am 20. Mai im Landestheater Darmstadt statt (Regisseur: Harro Dircks; musikalische Leitung: Hans Zanotelli).

Rolf Liebermann, der neue Intendant der Hamburgischen Staatsoper ab 1959/60 gab sein Opernprogramm bekannt. Im Mai 1960 ist Hans Werner Henzes neue Oper „Prinz von Homburg“ als Uraufführung, im März Karl-Birger Blomdahls „Aniara“ als deutsche Erstaufführung geplant. Regie und Ausstattung der Henze-Oper hat der Italiener Lucchino Visconti übernommen. Monteverdis „Die Krönung der Poppea“ wird in der Neufassung von Walter Goehr in Hamburg erstaufgeführt werden.

Henk Badings erhielt den Auftrag, eine Kammeroper mit elektronischer Musik zu schreiben. Der Auftrag wurde ihm von der niederländischen Fernsehgesellschaft in Hilversum erteilt.

Die Mailänder Scala wird Anfang April die heitere Oper „Ein Strohhut aus Florenz“ des 48jährigen italienischen Komponisten Nino Rota uraufführen. Rota ist durch seine eindringliche Filmmusik zu Masinas Film „La strada“ bekannt geworden. Die Scala bringt seinen ersten Opernversuch.

Die Städtische Oper Berlin plant die Berliner Erstaufführung von Henzes Ballett „Undine“. Die choreographische Leitung übernimmt Tatjana Gsovsky. Für

die Berliner Festwochen 1959 bereitet die gleiche Bühne die deutsche Erstaufführung von Arnold Schönbergs nachgelassener Oper „Moses und Aron“ vor.

Prof. Otto Klemperer wurde von Wieland Wagner eingeladen, die musikalische Leitung der „Meistersinger von Nürnberg“ bei den diesjährigen Bayreuther Festspielen zu übernehmen. Klemperer dirigiert damit zum erstenmal in Bayreuth.

Kunst und Künstler

Carl Ebert, Intendant der Westberliner Städtischen Oper, hat seinen Vertrag für zwei Spielzeiten erneuert.

Dr. Heinz Robertz, Intendant des Pfalztheaters Kaiserslautern und Generalmusikdirektor Wulf Reinhardt von der gleichen Bühne sind als künstlerische Leiter an das Trierer Stadttheater berufen worden. Die Verträge mit dem bisherigen Trierer Intendanten Dr. Rudolf Hesse und dem bisherigen Generalmusikdirektor Otto Söllner wurden nicht verlängert.

Arno Wüstenhöfer, Oberspielleiter der Wuppertaler Oper, ist zum neuen Intendanten des Stadttheaters Lübeck berufen worden.

Generalmusikdirektor Rolf Agop, Dortmund, übernimmt neben seiner Tätigkeit für das Dortmunder Opernhaus die Leitung des Siegerland-Orchesters in Hilchenbach. Peter Richter wurde erneut für das Orchester verpflichtet, das das einzige Nachwuchsorchester der Bundesrepublik für Absolventen von Musikhochschulen ist.

Der Oberspielleiter der städtischen Bühnen Münster, Günther Fleckenstein, hat einen Ruf als erster Spielleiter an das niedersächsische Landestheater Hannover angenommen.

Colin Davis, bisher Dirigent des BBC Scottish Orchestra, wird von der nächsten Saison ab an die Sadler's Wells Oper gehen.

Hans Drewanz (30 Jahre), bisher Dirigent der Frankfurter Oper und Assistent von Georg Solti, geht als erster Kapellmeister an die Wuppertaler Oper.

Mit dem 31. August erlischt der Vertrag mit dem Ballettdirektor der Bayerischen Staatsoper, Alan Carter. Ein Nachfolger Carters ist noch nicht bekannt.

Der Gießener Intendant, Friedrich Brandenburg, tritt Ende dieser Spielzeit in den Ruhestand. Mit der provisorischen Leitung des Theaters für die Spielzeit 1959/60 wurde der musikalische Leiter des Gießener Theaters, Wolf Dietrich von Winterfeld, beauftragt.

Rohr-Lehn

Flötenbüchlein für die Schule

zum Singen



und Spielen

zugleich Anleitung zum Erlernen der Schulblockflöte in C

SANDT & Söhne, Schott 1961

BRNO II Edition Schott 4945

Hunderttausende

haben nach dieser bewährten
Anleitung das Blockflötenspiel
erlernt

Zwei Bände je DM 2,80

In jeder Musikalienhandlung vorrätig

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Das Philharmonische Orchester von Israel verpflichtete für die nächste Spielzeit als musikalischen Oberleiter den französischen Dirigenten *Jean Martinon*.

Als Nachfolger von Hans Swarowsky wurde *Alexander Gibson* zum Leiter des Scottish National-orchestra berufen.

Ballettmeister *Otto Krüger* von der Deutschen Oper am Rhein ist für die kommende Spielzeit in gleicher Eigenschaft an die Bühnen der Stadt Essen verpflichtet worden. als 1. Solotänzerin wird *Rosl Dietz*, als 1. Solotänzer *Herbert Brand*, beide ebenfalls aus Düsseldorf, nach Essen gehen.

Helga Sommerkamp, Primaballerina des „Berliner Balletts“, ist von der Saison 1959/60 ab als Primaballerina an die Städtischen Bühnen Frankfurt verpflichtet worden.

Professor *Wilhelm Maler*, der bisherige Leiter der Nordwestdeutschen Musik-Akademie in Detmold, ist zum neuen Direktor der Hamburger Musikhochschule berufen worden. Er wird sein neues Amt am 1. Oktober als Nachfolger seines ehemaligen Lehrers *Philipp Jarnach* übernehmen, der in den Ruhestand tritt.

Professor *Karl Maria Zwißler*, Generalmusikdirektor der Stadt Mainz, ist als Leiter der wieder errichteten Dirigentenklasse an die Staatliche Hochschule für Musik in Frankfurt berufen worden.

Als Nachfolger von Prof. *Helmut Tramnitz*, der einem Ruf an die Nordwestdeutsche Musikakademie Detmold folgte, wurde *Ernst Ulrich von Kameke* als Organist und Kantor an die Hamburger Hauptkirche St. Petri berufen.

An das Städtische (ehem. Sternsche) Konservatorium West-Berlin wurden als Lehrer verpflichtet: *Eberhard Finke*, 1. Solocellist des Berliner Philharmonischen Orchesters, für das Fach Violoncello; *Hellmut Heller*, 1. Konzertmeister des Radio-Sinfonie-Orchesters, für das Fach Violine; *Heinz Hoefs*, Soloflötist des Radio-Sinfonie-Orchesters, für das Fach Flöte.

Igor Strawinsky wurde mit einem internationalen Musikpreis der dänischen Sonning-Stiftung in Höhe von 30 000 DM ausgezeichnet. Strawinsky wird den Preis im Mai in Kopenhagen entgegennehmen, wo er auch ein Konzert dirigiert.

Zum 80. Geburtstag von *Julius Weismann* (26. Dezember) plant das Stadttheater Saarbrücken eine Festaufführung der heiteren Oper „Die pfliffige Magd“; bei der Jahreshauptversammlung des Julius-Weismann-Archivs in Saarbrücken wird Prof. Dr. Müller-Blattau über Persönlichkeit und Werk des Komponisten sprechen. Freiburg veranstaltet verschiedene Konzerte zum Gedächtnis von Julius Weismann, und Duisburg bringt innerhalb der Konzerte 1959/60 die „Sinfonietta giocosa“.

Seinen 85. Geburtstag feierte am 2. April Professor *Christian Döbereiner*. Als Sohn eines Wunsiedeler Stadtmusikdirektors geboren, setzte er sich bereits 1905 für die Wiederbelebung der Gambe ein und führte 1922 Bachs Konzerte erstmalig wieder in originaler Besetzung auf. Das erste Münchener Bach-Fest war seiner Initiative zu verdanken. Auch als Herausgeber zahlreicher barocker Kammermusik hat er sich einen Namen gemacht.

Professor *Paul Grümmer*, einer der bedeutendsten deutschen Cellisten, der seit 1946 in der Schweiz lebt, beging in Zollikon seinen 80. Geburtstag. Grümmer war hauptsächlich in Wien, Köln und Berlin tätig. Jetzt hält er während der Zermatter Wochen alljährlich Meisterkurse ab. Besondere Verdienste erwarb sich Grümmer um die Wiederaufnahme des Gambenspiels.

Professor Dr. *Roland Tenschert* wird am 5. April 65 Jahre alt. Nach Musikstudien am Leipziger Kon-

servatorium und bei Arnold Schönberg war er zunächst am Salzburger Mozarteum tätig, später als Musikschriftsteller und Dozent in Wien. Sein umfangreiches schriftstellerisches Schaffen ist vor allem Haydn, Mozart, Gluck und Richard Strauss gewidmet.

65 Jahre alt wird am 13. April *Friedrich Wilckens*, Schrekerschüler und Komponist von Orchester- und Kammermusik, Balletten und Opern.

Am 1. Mai wird der isländische Komponist und Dirigent *Jón Thorleifsson Leifs* 60 Jahre alt. Seine musikalische Ausbildung erhielt er am Leipziger Konservatorium. Er debütierte 1921 zunächst als Pianist, ein Jahr später bereits als Dirigent. Mit dem Hamburger Philharmonischen Orchester unternahm er in den zwanziger Jahren zahlreiche Nordlandreisen.



Der große englische Dirigent *Sir Thomas Beecham* wird am 29. April 70 Jahre alt. Er bildete sich vorwiegend autodidaktisch zum Musiker und Dirigenten heran. Nach Arbeitserfahrungen beim Hallé-Orchester in Manchester debütierte er 1906 mit einem eigenen Orchester in London. 1909–1919 widmete er sich vorwiegend der Oper und führte, meist in Erstaufführungen für England, Mozart, Verdi, Wagner (in englischer Sprache) auf. Für seine Verdienste wurde er 1916 geadelt. 1928 wurde er zum Chefdirigenten des London Symphony Orchestra gewählt, mit dem er Konzertreisen nach Amerika und dem europäischen Festland unternahm. Das London Philharmonic Orchestra (1946 Royal Philharmonic Orchestra) ist seine Gründung.

Konzert

Zum ersten Male nach dem Kriege wird die *Sächsische Staatskapelle* unter *Franz Konwitschny* während der Wiener Festwochen in Wien konzertieren. Es schließen sich für das Orchester weitere Gastspiele in Graz und Salzburg an.

Ernst Krenek hat sein neues Violoncello-Konzert *Ludwig Hoelscher* und den Berliner Philharmonikern zur Uraufführung übertragen.

Professor Helmut Walcha, der Leiter der Abteilung Kirchenmusik der Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt/M., wird demnächst im Kölner Gürzenich auf Einladung des Kölner Bachvereins die Kunst der Fuge von Bach spielen. Ferner gibt er auf Einladung des Dänischen Organistenverbandes zwei Orgelkonzerte in Kopenhagen. Im April wird er wiederum in der Royal Festival Hall in London konzertieren.

Musikerziehung

Ein Verein „Festspielmeisterklasse E.V.“ ist in Bayreuth von Friedelind Wagner, der Enkelin Richard Wagners, gegründet worden. Während der Festspiele will der Verein zusammen mit der Festspielleitung ein Opernseminar für junge Gesangssolisten und Bühnentechniker aller Länder unterhalten, an dem anerkannte Theaterfachleute tätig sein werden. Für das Vorhaben konnten amerikanische Stiftungen gewonnen werden. Im ersten Jahr werden ausschließlich amerikanische Studenten die Meisterklasse besuchen.

Vom Sommersemester 1959 ab wird eine Opernchorschule der von Prof. Bruno Vondenhoff geleiteten Opernschule der Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt angegliedert werden. Chordirektor Karl Klauß von den Städtischen Bühnen Frankfurt ist mit der Leitung beauftragt worden.

Nach den Plänen des österreichischen Unterrichtsministeriums soll der Wiener Staatsoper eine Akademie für Opernballett angegliedert werden, an der sich junge Kräfte nach absolvierter Schulzeit weiterbilden können.

Die Regensburger Kirchenmusikschule wurde durch Dekret der Römischen Studienkongregation der Päpstlichen Musikhochschule in Rom affiliert und damit zur Päpstlichen Hochschule erhoben. Sie erhält dadurch das Recht zur Verleihung akademischer Grade in der Kirchenmusik.

Verschiedenes

Das „Niederländische Ballett“ und das Ballett der Niederländischen Oper wollen sich zusammenschließen und eine neue Ballettgruppe unter dem Namen „Amsterdamer Ballett“ bilden. Sie soll aus 55 Tänzern und Tänzerinnen bestehen. Die neue Vereinigung wird jährlich einen Zuschuß von etwa 550 000 DM (eine halbe Million Gulden) erhalten.

Die Deutsche Mozartgesellschaft hat auf ihrer Mitgliederversammlung in München den Intendanten des Bayerischen Rundfunks, Dr. Franz Stadelmayer, erneut zum Präsidenten gewählt.

RÜCKSCHAU

Bühne

Die in Frankfurt/M. gegründete „Deutsche Gastspieloper“ hat ihre erste Tournee mit Werken von Haydn und Händel beendet. Sie beabsichtigt, jährlich nur eine Inszenierung herauszubringen; auf ein ständiges Ensemble wird verzichtet. Die Deutsche Gastspieloper möchte auf ferne Sicht eine Bereicherung des Spielplans der theaterlosen Städte herbeiführen. Gründer und Leiter des Unternehmens ist Hans Schlote.

Mitte März fand in Köln die szenische Uraufführung von „Mardi gras“ einem Ballett von Heinz Pauels, statt.

Gerhard Wimbergers Ballett „Der Handschuh“ („Päs d'illusion“) gelangte am 5. März am Landestheater Linz zur österreichischen Erstaufführung.

Kunst und Künstler

Der Olivetti-Preis für ein großes Orchesterwerk wurde dem englischen Komponisten Peter Maxwell Davies in Rom für sein Werk „Prolation“ zugesprochen.

Sandor Karolyi, Konzertmeister des Frankfurter Museums- und Opernorchesters, hat den „Prix Henri Vieuxtemps“ beim internationalen Geigenwettbewerb erhalten, der in jedem zweiten Jahr in Verviers, dem Geburtsort des belgischen Komponisten, stattfindet.

Der holländische Pianist Theo Bruins wurde mit der „Harriet Cohen Beethoven Medal for Piano“ ausgezeichnet.

Als Nachfolger von Jean Sibelius hat Pablo Casals die Schirmherrschaft über die „Harriet Cohen internationale Musikpreise“ übernommen, wie die englische Konzertpianistin Harriet Cohen mitteilt.

Die Leiterin der Robert-Schumann-Gesellschaft in New York, Mrs. June MacWade Dickinson, wurde mit dem Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet.

Der Komponist Hugo Hirsch beging am 12. März in Berlin seinen 75. Geburtstag. In den zwanziger Jahren zählte er in Berlin zu den erfolgreichsten Autoren musikalischer Lustspiele und Operetten („Dolly“, „Der Fürst von Pappenheim“, „Die tolle Lola“). Hirsch lebt seit 1906 in Berlin und kehrte auch nach seiner Emigration von 1933 bis 1949 dorthin wieder zurück. 1954 wurde ihm das Bundesverdienstkreuz erster Klasse verliehen.

Professor Willem van Hoogstraten, der langjährige Leiter der Stuttgarter Philharmoniker, feierte am 18. März seinen 75. Geburtstag. Der in Utrecht in Holland geborene Musiker begann 1914 als städtischer Kapellmeister in Krefeld. Ab 1920 in Amerika, leitete er dort 13 Jahre lang das Symphonieorchester in Portland und unternahm zahlreiche Konzerttourneen nach Philadelphia, Washington, St. Louis und Los Angeles. Er dirigierte im Krieg in Salzburg das Mozarteum-Orchester und richtete während seiner Stuttgarter Dirigententätigkeit die bekannten Jugendkonzerte ein.

Dr. Hans-Wilhelm Kulenkampff, der Leiter der Hauptabteilung Musik des Hessischen Rundfunks, ist in den Beirat der Deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik berufen worden.

Der Hörspielpreis der Kriegsblinden für das Jahr 1958 ist der österreichischen Schriftstellerin Ingeborg Bachmann, deren „Nachtstücke und Arien“ Hans Werner Henze vertonte, für das Hörspiel „Der gute Gott von Manhattan“ zuerkannt worden.

Konzert

In Birmingham wurde Lennox Berkeleys zweite Symphonie unter der Leitung von Andrzej Panufnik uraufgeführt.

Auf einem Londoner IGNM-Konzert dirigierte Walter Goehr die Uraufführung von Elisabeth Luytens „6 Tempi for 10 instruments“ und Alexander Goehrs Kantate „The Deluge“.

Humphrey Searles' zweite Symphonie wurde durch das Royal Liverpool Philharmonic Orchestra uraufgeführt. Dirigent war John Pritchard.

Hermann Reutters Liederzyklus „Meine dunklen Hände“ nach Negergedichten war in Berlin, Hamburg, Stuttgart, München, Köln, Brüssel, Antwerpen, Helsinki, Stockholm, Oslo, Kopenhagen und London zu

hören. Ludwig Hoelscher spielte Reutters Dialog für Violoncello und Orchester, „Prozession“, mit dem RIAS-Sinfonieorchester unter Arthur Rother.

Unter Leitung von Joseph Keilberth gaben die *Bamberger Symphoniker* in einigen skandinavischen Städten Gastspiele. Als erstes deutsches Orchester konzertierten sie in Norwegen. Auf dem Programm standen Werke von Gluck, Hindemith, Beethoven, Brahms, Richard Strauss, Haydn und Mozart.

Margaret Kitchin unternahm eine Europa-Tournee und spielte dabei Klavierkonzerte von Fricker, Henze und Roger Sessions, außerdem Werke von Alexander Goehr, Sven Eric Bäck und Paul Hindemith in Genf, Basel, Köln und Frankfurt.

Gustav König dirigierte die Berliner Erstaufführung von Arnold Schönbergs „Ein Überlebender aus Warschau“. Das Programm enthielt außerdem die selten zu hörende Symphonie für Blasinstrumente von Stravinsky, Hindemiths Mathis-Symphonie und die *Pezzi sacri* von Verdi.

Auf Einladung der Jeunesses Musicales gaben Pierre Boulez und Antoine Goléa in München eine Einführung in Werke zeitgenössischer Komponisten. Die Werke waren anschließend in einem Konzert der *Musica viva* zu hören.

Branka Musulin spielte in Hamburg mit dem Hamburger Symphonieorchester unter Keilberth die Symphonischen Variationen von César Franck. Im April wird Branka Musulin in Spanien und Italien konzertieren.

Generalmusikdirektor Johannes Schüler, Hannover, führte mit einer Gruppe von Kammermusikern des hannoverschen Opernhausorchesters in Paris und Bordeaux neuzeitliche Kammermusik auf: „*Pierrot lunaire*“ von Arnold Schönberg, das Quartett für Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier (1938) von Paul Hindemith und die Mallarmé-Gesänge von Maurice Ravel. Sängerin und Rezitatorin war die französische Sopranistin Jeanne Héricard; Pianist war Gottfried Weiße.

Felicitas Kukuck schrieb ein Passionsoratorium „Der Gottesknecht“ nach den Evangelien und dem Buch Hiob, das in Berlin uraufgeführt wurde. Das Werk ist für zwei Chöre und ein Instrumentarium von Blockflöten, Gamben, zwei kleinen Orgeln, einem Xylophon und Cembalo geschrieben. Bei der Uraufführung wirkten mit der Norddeutsche Singkreis Hamburg (Gottfried Wolters) und der Rupenhörner Singkreis (Willi Träder).

Musikerziehung

Mit eigenen Kompositionen traten Schüler der Klasse Prof. Petzold an der *Staatlichen Hochschule für Musik in Köln* hervor. Es waren zu hören: „7 Aphorismen für Klavier“ von Hans Dieter Resch, gespielt von Bernhard Kontarsky; eine „Trilogie für Violine und Klavier“ (Elfriede Früh, Violine; Bernhard Kontarsky, Klavier) und „Fünf kurze Klavierstücke“ (Bernhard Kontarsky) von Edgar Seipenbusch; ferner „Trio für

Flöte, Horn und Klavier“ (Elgin Dane, Flöte; Reinhard Bähr, Horn; Frank Maus, Klavier) sowie „Fünf Klavierstücke“ von Frank Maus.

Das Privatmusiklehrerseminar der *Staatl. Hochschule für Musik München* führt in Verbindung mit der Jugendmusikschule München unter der Leitung von Prof. Wilhelm Gebhardt einen Theorie-Kursus in praktischer Form durch, um begabten Schülern Münchner Privatmusikerzieher die Möglichkeit zu geben, über Hören und Erkennen sich mit den Elementen des Rhythmus, des Tonsatzes und der Werkbetrachtung zu befassen. Der Kursus ist unentgeltlich.

Mit Werken von Tartini, Schubert, Bach, Dvořák und de Falla trat die Violinklasse Max Rostal der *Staatlichen Hochschule für Musik in Köln* in einem Konzertabend hervor. Zu den Ausführenden gehörten Ulf Hoelscher, Jenny Abel, Myron Kartmann, Franziska Koscielny, Ina Stolterfoot; Lowell Farr aus der Klasse Prof. Heinz Schröter übernahm den Klavierpart. Ein Sonderkonzert der Hochschule war dem 200. Todestag Händels und dem 150. Todestag Haydns gewidmet. Das Konzert stand unter Leitung von Prof. Hermann Schroeder.

Zum Gedächtnis

Der amerikanische Dirigent Charles F. Adler ist im Alter von 69 Jahren in einem Wiener Krankenhaus gestorben. Der in London geborene Musiker erhielt seine Ausbildung an der Musikakademie in München und wirkte als Dirigent in Düsseldorf, Hamburg und Berlin. Von 1944 bis 1947 war er Leiter des New-Yorker Kammer-Orchesters.

Das romantische Klavierlied verlor einen seiner letzten kompositorischen Verfechter: den 67jährigen Finnen Yrjö Kilpinen. Skandinavische Lyrik gab den textlichen Anlaß zu seinen 600 Liedern; bisweilen wandte sich der in Wien und Berlin ausgebildete Komponist auch Rilke und Morgenstern zu. Vor etwa 25 Jahren wurde sein Schaffen populär. Gerhard Hüsch sang seine Lieder und zog den Finnen auch als Begleiter und Lehrer nach Deutschland. Besonders München wurde damals Zentrum der Kilpinen-Pflege.

In Köln starb am 3. März im Alter von 66 Jahren Hochschulprofessor Maurits Frank. Als Pädagoge war Frank ebenso bedeutend wie als ausübender Künstler. In jungen Jahren gehörte er als Cellist dem Amar-Quartett an, in dem Hindemith die Bratsche spielte. Später gründete er das berühmte Amsterdamer Streichquartett. Auch als Solocellist war er weithin bekannt. Das Rheinische Kammerorchester, das er unter seiner Leitung gründete, entwickelte sich schnell zu einem der besten europäischen Instrumentalensembles, das sich einen Ruf im In- und Ausland durch authentische Wiedergaben Neuer Musik erwarb. Nach dem Kriege wurde er an die Kölner Musikhochschule berufen, wo er eine Violoncello-Meisterklasse und die Klasse für Kammermusik leitete.

Freude am Spiel

Zupfinstrument „**Gruschka**“. Diese Prospekte nennen Ihnen alles Wissenswerte.

unserer bewährten und neuen Instrumente. Verlangen Sie unsere Sonderprospekte „**Fidelblatt**“, „**Wulf-Gambe**“ und Informationen über das neue

Möseler Verlag Wolfenbüttel

BÜCHER UND NOTEN

Georg Friedrich Händel

G. A. TRUMPF

Joseph Müller-Blattau: *Georg Friedrich Händel. Der Wille zur Vollendung* (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz. 1959, 204 S., 36 S. Bildtafeln. 15,— DM).

Wie von Mozarts „Zauberflöte“ war Goethe auch von Händels „Messias“, dem er durch Herders Übersetzung bereits 1781 nahegekommen war, stark beeindruckt und darum zugeneigt, als Zelter 1817 von ihm einen Kantatentext zum bevorstehenden Reformationsjubiläum erbat. Dieses geplante Oratorium hat eine ähnliche Gliederung wie der „Messias“, wurde dann aber leider nicht ausgeführt. Noch 1784 hofft der Dichter durch häufigeres Hören „in einiger Zeit wieder ganz von Händelscher Geistesgewalt durchdrungen zu sein“, Worte, wie er sie weder früher noch später von einem anderen Musiker gesagt hat.

Diese „Geistesgewalt“, die freie, hohe Menschlichkeit der Musik Händels in ihrer Weite und Tiefe dem Leser bewußt zu machen, unternimmt Joseph Müller-Blattau in seinem neuen Händel-Buch. Schon vor 25 Jahren hatte er eine Biographie geschrieben, die er als Grundlage für mehrere Spezialstudien auswertete. In diesem neuen Werk sind nun die jüngsten Forschungsergebnisse, auch von O. E. Deutsch, verarbeitet und zusammengefaßt, die vor allem die Ausstrahlung der Händelschen Kunst, ihr Weiterwirken in der Klassik und Romantik, bei Herder und Schiller, Mozart und Beethoven, E. Th. A. Hoffmann und dem Heidelberger Juristen Thibaut eingehender dokumentieren, bis hin zu den Händel-Aufführungen in unseren Tagen.

Es spricht für die Qualität wissenschaftlicher Sorgfalt, wenn der Autor seine erste Darstellung, nun um viele Einzelzüge bereichert und im Detail schärfer profiliert, weitgehend übernehmen kann. Hier wie dort verzichtet er auf alle Heroisierung, er besticht durch

Klarheit und Folgerichtigkeit der Stoff-„Bemeisterung“, wenn auch das Schwergewicht, der Schaffenshöhepunkt, wie schon der dynamische Untertitel andeutet, in den Oratorien gesehen wird. Gleichwohl sind auch die Untersuchungen zu einigen Hauptwerken der Oper („Xerxes“) wie beim Oratorium („Israel in Ägypten“) ausgeweitet; beim Oratorium ist, nach Diltthey, die Nähe zum antiken Drama, vornehmlich im Chor, angezeigt.

Ausführlicher sind nun die Instrumentalwerke behandelt, die durch die Schallplatte leichter zugänglich geworden sind. Sowohl die Concerti grossi wie die Kammermusik werden, wie auch sonst und schon früher, am Gegenbild J. S. Bachs in Form und Anlage, Melodiebildung und Klanglichkeit abgehoben. Dabei wird auch die pädagogische Tätigkeit, bei den Klavierwerken etwa, gestreift und in ein neues Licht gerückt. Neben den frühen Opern geht der Autor auch auf die „Deutschen Arien“ zu Texten von Brockes ein, dem Händel schon in jungen Jahren in Halle begegnet war. Gerade an dieser vorzüglich ausgeformten „Kammermusik für Gesang“ wie an den italienischen Kantaten wird das spezifisch „divisive“ Arienthema, im Gegensatz zu dem „additiven“ der Klassik bestimmt.

Die Dreiteilung des Buches (das Leben, das Werk, Nachruhm und Neubelebung) ermöglicht eine gute Überschaubarkeit. Die Fäden spielen jedoch häufig hin- und herüber, zumal in den präzisierenden Notenbeispielen, die das Neue, Eigenständige bei Händel gegen Vorbilder und Zeitgenossen erkennen lassen. Systematische Werkverzeichnisse mit Erscheinungsjahren, alphabetisch angeordnet mit Hinweisen auf Gesamt-, Neu- und Einzelausgaben, ein Personenregister und vor allem 36 Bildtafeln erhöhen den Wert dieses vom Verlag trefflich ausgestatteten Bandes.

Von der gesamten Musikwelt seit langer Zeit erwartet

JOSEPH HAYDN

Thematisch-bibliographisches
Werkverzeichnis
zusammengestellt von
Anthony van Hoboken

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

I. Band, 1. Abteilung:
INSTRUMENTALWERKE

904 Seiten mit über 3000 Incipits und dem Faksimile eines Haydn-Autographs · Ganzleinen-Einband mit Schutzumschlag und Schieber DM 96,— · Der Subskriptionspreis beträgt für den ersten Band DM 86,40

Ausführlicher Prospekt mit 6 Probeseiten durch jede Buch- u. Musikalienhandlung

Wolfgang Boetticher: *Orlando di Lasso und seine Zeit. Repertoire=Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance. Band 1: Monographie.* (Bärenreiter=Verlag, Kassel, 1958, 980 S., 317 Notenbeispiele, DM 128,—).

Der Göttinger Extraordinarius der Musikwissenschaft aus Scherings und Schünemanns Berliner Schule hat hier, gestützt auf ein Jahrzehnt eigener Bibliotheksreisen, mit zäher Energie die rund zweitausend Tonsätze des flämisch-wallonischen Großmeisters in München chronologisch neu geordnet, wobei ihm eine Fülle fesselnder bibliographischer Funde gelang. Er hat auch darüber hinaus Lassos Kunstwerke jeweils stilistisch untersucht, das heißt, nicht nur im Hin und Her seiner persönlichen Entwicklung eingeordnet und kritisch beurteilt, sondern sie auch mit etwaigen Modellen, Nachahmungen, Parallelvertonungen seiner Zeit- und Zunftgenossen zusammengestellt, eine der größten musikwissenschaftlichen Leistungen der jüngstverflossenen Jahrzehnte. So konnte er viele Werke um ein halbes oder ganzes Jahrzehnt weiter hinaufrücken, in manchem Fall bisher unbekannte Erstfassungen (meist weltlicher Art) feststellen und damit Werkstattgeheimnisse des Meisters aufdecken, auch etliche ihm zu Unrecht zugeschriebene Werke ausscheiden — kurz: all das endlich vollbringen, was gegenüber der bisher gültigen Gesamtausgabe von Carl Proske mangelte. Adolf Sandberger versuchte sie kurze Zeit später vergeblich zu Ende zu bringen, aber sie war von falschen Voraussetzungen her angepackt worden, weil man die fragwürdige Nachlaßfassung der Lasso-Söhne (*Magnum opus musicum* 1604, also zehn Jahre nach des Meisters Tode) wenig glücklich zum Ausgangspunkt der geistlichen Bände bestimmt hatte. Boetticher ist es gelungen, für die künftige kritische Lasso-Gesamtausgabe die Fundamente zu schaffen.

Es ist nur jammerschade, daß der Verfasser so gar kein Schriftsteller, kein Darsteller ist. Er sieht Tausende von Sachverknüpfungen, aber es wird kein Bild einer Persönlichkeit, geschweige denn einer Zeit daraus. Gewiß verweist er auf Sandbergers Publikationen zu Lasso und entschuldigt sich mit Raum-mangel; aber über die fast tausend Seiten hinaus hätten vielleicht dreißig genügt, um eine Wesensdarstellung des Mannes und Menschen vorauszu-schicken und damit allgemeines Interesse für eine der vielseitigsten und sprühendsten Künstlerpersönlichkeiten aller Jahrhunderte und eine der fesselndsten Stilwenden der Musikgeschichte zu wecken. Ein Beispiel sei herausgehoben: Das erste Kapitel schildert in seinem ersten Abschnitt „Die geistige Entwicklung des Jünglings“. Auf der ersten Seite dieses Abschnitts,

S. 27, werden die Kontroversen über das Geburtsjahr des Meisters behandelt. Das nach neueren Forschungen wahrscheinliche Geburtsjahr 1532 freilich wird dabei nicht einmal genannt; der Leser kann es im ganzen Abschnitt nur aus einem Satz erschließen: „Demgegenüber wirkt die Nachricht Sebastian Bauers aus Heidenheim in der von ihm verfaßten Grabinschrift, der Meister sei im Alter von 62 Jahren verstorben, schwer.“ Also muß der Leser (hier wie an vielen anderen Stellen) kombinieren: Lasso ist gestorben 1594 weniger 62 = 1532. Der Verfasser entwickelt vor dem Leser seine meist überzeugenden Hypothesen — oft unter der Voraussetzung, daß der Leser die von ihm benutzte Literatur kennt —, ohne das Ergebnis nochmals klar und deutlich „an die Tafel“ zu schreiben. Außerdem zeigt er eine auffallende Neigung, sich etwas grob auszudrücken, beispielsweise, wenn er dort von „Fälschung“ spricht, wo des Meisters Söhne oder etwa Leonhard Lechner einen Lassosatz mit einem geistlichen statt weltlichen Text parodiert haben — ein damals durchaus geläufiges Verfahren, das wir bedauern oder tadeln, aber nicht schlechthin als „Fälschung“ ansprechen dürfen, wenngleich es unserer heutigen Ästhetik widersprechen mag.

Die Ausstattung des Bandes ist im allgemeinen recht gut. Man ist dankbar für die zahlreichen instruktiven Notenbeispiele und Tabellen. Indes wurde leider gänzlich auf Bilder verzichtet, die sich doch gerade zu Lasso und seiner Zeit so leicht und vielfältig hätten finden lassen. Man ist hierüber ob des hohen Buchpreises — trotz großzügiger Unterstützung von seiten der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Stadt München und anderer Institutionen — ein wenig enttäuscht, zumal eine Illustration doch zur Auflockerung erheblich beigetragen hätte. — So liegt hier ein für den Forscher und Musikinteressenten hochwertvolles und unentbehrliches Compendium vor, nicht aber eigentlich eine Monographie.

Bartók. *Sein Leben in Bildern.* Herausgegeben von Richard Petzold (Verlag Enzyklopädie, Leipzig, 1958, 50 Seiten, 75 Abbildungen).

Das Bändchen läßt Bartóks Lebensweg an Hand von Porträts, Aufnahmen von Persönlichkeiten seiner Umwelt, von Autographen, Programmzetteln, Karikaturen verfolgen. Die Reproduktionen sind leider teilweise unbefriedigend. Der 50 Seiten starke Text von Richard Petzold ist in den Ausführungen über die ungarische Volksmusik aufschlußreich.

Gertrud Marbach



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



Etüden für Violine und Viola

H. E. Kayser: 36 Etüden für Violine (Bernhard Hamann), Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, 1958.

Die Etüden des Hamburger Musikpädagogen H. E. Kayser (1815–1888) gehören heute zum eisernen Bestand der Studienliteratur für Violine. Ihr methodischer Aufbau berücksichtigt die elementaren Probleme der Griff- und Bogentechnik in ihrer Gesamtheit. Ergänzend und vorbereitend stellt das Werk den unvergleichlichen Kernstücken der Triller- und Doppelgriffetüden von Kreutzer eine Reihe ausgezeichnete Übungen zur Seite, die allgemein der Kräftigung des Fingerfalls, im besonderen der Gleichmäßigkeit und Geschwindigkeit im Legatospiel mit Lagenwechsel dienen. Das Werk hat sich im Unterricht als Vorstufe zu den schwierigeren Kreutzeretüden glänzend bewährt.

Mit der vorliegenden Veröffentlichung entspricht der Verlag B. Schott's Söhne einem allseitigen Wunsch unserer Musikerzieher nach Ausgaben von Studienwerken, die in der Auswahl der Fingersatzbezeichnung den Erfordernissen des modernen Violinspiels gerecht werden.

Im Sinne unserer heutigen Ansprüche hat Bernhard Hamann das Werk vorbildlich revidiert und mit Übungsanweisungen versehen.

Viola-Etüden, herausgegeben von Berta Volmer, Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, 1958.

Dem Bratschenstudium geht im allgemeinen eine Grundlagen-Schulung an der Violine und ihrer traditionellen Etüdenliteratur voraus. Auch im fortgeschrittenen Stadium seiner Entwicklung kann der Bratscher auf berühmte Standardwerke der Geigentechnik nicht verzichten, da das vorhandene originale Studienmaterial den gestellten technischen Ansprüchen in keiner Weise genügt. Die Übertragung von Violin- etüden auf die Bratsche bedarf dabei der Berücksichtigung technischer und klanglicher Eigenheiten des Bratschenspiels. Unter diesem Gesichtspunkt darf die von Berta Volmer getroffene Auswahl klassischer Violin- etüden, in deren Mittelpunkt die Namen Kreutzer, Fiorillo, Rode, Dont und Kayser stehen, als besonders geglückt bezeichnet werden, nicht zuletzt durch den neuartigen methodischen Weg, die einzelnen Etüden nach Problemen der Griff- und Bogentechnik geordnet in sieben Gruppen zusammenzufassen. Diese klare Übersicht gestattet dem Studierenden eine Auswahl nach individuellen technischen Bedürfnissen und sollte ihm darüber hinaus eine wertvolle Anregung dafür sein, die hauptsächlichsten technischen Probleme an Hand je einer Etüde der einzelnen Gruppen zum Bestandteil seiner täglichen Arbeit und Kontrolle zu machen. Bruno Masurat

Werke für Klavier und Orgel

John Luge: Two Toys and a Jigg for virginals, edited by S. Jeans and J. Steele, Schott & Co. Ltd., London 1958.

Luge, etwa 1587–1647, gehört zur jüngeren Generation der Virginalisten, reicht aber an die besten unter seinen Altersgenossen — Gibbons, Munday — nicht heran. Die drei nach Handschriften veröffentlichten Stücke werden im Urtext geboten. Bemerkens-

wert die Ausführungen der Herausgeber über die Ornamentik im Vorwort und der originale Fingersatz in der Jigg (Gigue).

K. M. v. Weber: Tanzbüchlein für Klavier, herausgegeben von G. Wolters, Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Die Kontertänze, namentlich Nr. 5 und 6, und die Deutschen Tänze op. 4, von denen die letzten zwei vierhändig sind, machen staunen, wenn man bedenkt, daß sie von einem Fünfzehnjährigen herrühren. Um kein Mißverständnis aufkommen zu lassen, ersetzt der Herausgeber die originale Bezeichnung „Allemanden“ mit Recht durch „Deutsche Tänze“; dagegen hätte anstatt „Kontertänze“ der genauere originale Titel „Eccossaisen“ stehenbleiben können. Die neue Ausgabe wird vor allem gerechtfertigt durch Aufnahme von zwei bisher verschollenen, durch den Herausgeber wiederentdeckten Walzern und von den sechs „Favorit-Walzern“ des Jahres 1812. Diese dürften sogar einen Konzertspieler locken. Sie sind den um dieselbe Zeit entstandenen Walzern Schuberts (nicht ganz den späteren) ebenbürtig.

Jean Françaix: Huit danses exotiques pour 2 pianos, Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Sektstimmung, pikante leichte Kost, lecker serviert. Technisch wird von den zwei Spielern nicht besonders viel verlangt; sie müssen nur rhythmisch sattelfest sein und genug Fingerspitzengefühl haben, um die dynamischen Anordnungen des Komponisten bis ins ppp hinein aufs genaueste durchzuführen. Da der Primo sich auffallend viel im Raum des Violinschlüssels, der Secondo in dem des Baßschlüssels bewegt, kann man Nr. 1 („Pambiche“) mit geringen Änderungen, Nr. 4 („Merengue“) notengetreu auch vierhändig an einem einzigen Instrument spielen.

W. Georgii

Herbert Scherer: Piano-Studium, Sonartis-Verlag, Luxemburg.

„Grundbegriffe der Klaviertechnik“, Kompendium der Klaviertechnik“, „Universale Klaviertechnik“, „Über das Klavierspiel“, das sind einige Titel der markantesten Beiträge zu einer zusammenfassenden Darstellung des Klavierspiels von heute. Es erscheint angesichts der Fülle der Publikationen in der Tat überflüssig, diesem Gebiet noch eine weitere hinzuzufügen, wenn nicht Herbert Scherer, Dozent für Klavier am Luxemburger Konservatorium, es unternommen hätte, in seinem Piano-Studium die oft peinlich getrennten Gebiete Klaviertechnik, Interpretationselemente und pädagogische Erfahrungen zu einem Ganzen zu verschmelzen. Eben dies ist ihm im großen und ganzen geglückt. Man spürt einen Kenner der Klaviertechnik und pädagogischen Könnern, wie auch einen interpretatorisch Erfahrenen aus Form und Anlage des Werkes heraus. Die Vorbilder seiner technischen Studien liegen offen zutage (Brahms, Cortot, Schüngeler), doch das bestätigt nur die Aussage, die Pillney, der ein empfehlendes Vorwort schrieb, einleitend macht, daß der Studierende „hier in vorbildlicher Anordnung vereinigt findet, was er sonst in Einzelausgaben zusammensuchen müßte“. Nach einer Einleitung, die Probleme behandelt wie: Verantwortung des Lehrers, Grundlagen des Klavierspiels, Bedingungen für den

ersten Unterricht, Übungen, Fingerbewegungen, Haltung am Klavier folgen die praktischen Übungen im systematischen Aufbau, so daß der Schüler in Parallelzügen (s. Cortot) arbeiten kann, stets verbunden mit Ausblicken auf die musikalische Verankerung und zusammenfassenden Erläuterungen und Auswertungen. Insofern ist diese Chrestomatie der Klaviertechnik begrüßenswert für Lehrende und Lernende.

Sachlich bleibt indes manches unverständlich. So sind wir der Meinung, daß es überflüssig sei, seitenlang Übungen lückenlos aufzuschreiben, wohingegen durch Lehre des Prinzips der Fingerfreudigkeit und Kombinationslust des Schülers (und des Lehrers) keine Grenzen gesetzt sind und die eigene Aktivität weit mehr angeregt würde. Auch scheint die Regel der Gruppenfingersätze einleuchtender, wenn man sie in der Gegenbewegung beider Hände anwendet statt in der Parallele. Wie gesagt, gibt der Verfasser viele Bemerkungen und Anweisungen aus seiner Lehr- und Interpretationserfahrung, was die Benützung und Sinnfüllung des Werkes sehr fördert. Literaturbeispiele und -hinweise ergänzen und verdeutlichen dies. Wenn gleich der Verfasser aber im Vorwort eindeutig auf die Belange der Neuen Musik hinweist, entstammt kein Literaturbeispiel und -hinweis der zeitgenössischen Musik. Wenn für den „cantablen“ Anschlag sogleich das Studium der Präludien 4 u. 6 v. Chopin empfohlen wird, vermißt man zumindest den Hinweis, daß Bartóks Mikrokosmos diesen Dienst auch erweist. Dieses und manches andere (s. Pedal oder die irrtümliche Deutung des Phil. E. Bachschen Satzes „Man lernt dadurch singend denken“ (Versuch III 12) in: „beim Singen denken können“(!) wäre zu revidieren.

Franzpeter Goebels

John Blow: Complete Organ Works, herausgegeben von Watkins Shaw, Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Von John Blow, einem Zeitgenossen Henry Purcells, sind 30 Orgelsätze überliefert. Die letzte Nummer, eine Bearbeitung des „100. Psalm Tune“, ist auch unter Purcells Namen erhalten, sogar in besserer Stimmführung. „Verses“ (fugenartige, meist einheimatische Stücke) und „Voluntaries for the double organ“ (imitierend einsetzende, in Solostimme und Begleitung übergehende Sätze) nannte Blow (oder bei unbezeichneten Nummern der Herausgeber) seine Kompositionen. Klavieristische Satzweise, Freistimmigkeit und reiche Verwendung von Verzierungen machen wahrscheinlich, daß dem Komponisten die zeitgenössische französische Orgelmusik vertraut war. Formal ist er jedoch wesentlich einseitiger als die Kollegen jenseits des „Channel“, in der künstlerischen Aussage erreicht er ihren Durchschnitt.

Die Ausgabe ist dennoch eine wertvolle Bereicherung der Orgelliteratur, da sie das vollständige Orgelschaffen Blows bietet. Der Herausgeber hat wissenschaftliche Gesichtspunkte (Quellenangabe und Revisionsbericht) und praktische Forderungen (Verzierungs-erklärungen aus zeitgenössischen Quellen und Abdruck der Disposition von Blows Orgel) vereinigt. Durch sorgfältige Arbeitsweise bewies er, daß sich die beiden Standpunkte nicht ausschließen, sondern ergänzen.

Alte englische Orgelmeister, herausgegeben von Gordon Phillips, Liber organi Bd. X, Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Nur wer die Orgelmusik seines Landes gründlich kennt, kann eine so charakteristische Auswahl bieten wie Gordon Phillips. Aus dem 16. bis 19. Jahrhundert sind exemplarische Beispiele vereinigt, die den Formenreichtum englischer Orgelmusik belegen. Wir wollen die wichtigsten nennen: Bearbeitung gregorianischer Themen, Bearbeitung von Psalm Tunes, Fantasia, Toccata, Verse, Voluntary, Prelude, Fugue. Stilistisch ist eine ähnliche Entwicklung wie in Italien und Frankreich zu beobachten: von der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts an wird der Orgelsatz stark vom Cembalosatz beeinflusst. In England lag diese Entwicklung um so näher, als die Instrumente kein Pedal besaßen, höchstens eine Pedalkoppel. Erst von der Mitte des 19. Jahrhunderts an bürgerte sich das Orgelpedal in dem traditionsstolzen Inselland ein.

Dispositionen des 17. und 18. Jahrhunderts, Verzierungs-erklärungen und ein entwicklungsgeschichtlicher Überblick steigern den Wert der Ausgabe. Ihr Studium vermittelt einen gründlichen Einblick in die Sonderart englischen Orgelbaus und englischer Orgelmusik.

Altniederländische Meister, herausgegeben von Flor Peeters, Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Alte Orgelmusik aus England und Frankreich, herausgegeben von Flor Peeters, Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Die beiden Hefte enthalten leichte Orgelstücke des 16. bis 18. Jahrhunderts aus den Niederlanden, England und Frankreich. Sie können als erste Einführungen in das Orgelschaffen dieser Nationen dienen. Für ernstes Studium eignen sie sich nicht, da der überwiegende Teil der Sätze zyklischen Reihen entnommen ist, also kein ausreichendes Bild der betreffenden Formen vermittelt. Statt Einzelteile von Meß-, Magnificat-, Salve-Regina-Versetzen, Choralvariationen und Variationsricercaren zusammenzustellen, hätte der Herausgeber sinnvoller einige wenige Zyklen vollständig abgedruckt. Weniger wäre also mehr gewesen! Solches Zerreißen originaler Zusammenhänge mutet bei einem Hochschullehrer und Komponisten unverständlich an.

Lüneburger Orgeltabulatur KN 208¹, herausgegeben von Margarete Reimann als Band 36 von „Das Erbe deutscher Musik“, Henry Litolfs Verlag, Frankfurt.

Die Lüneburger Orgeltabulaturen sind eine Hauptquelle der norddeutschen Orgelmusik aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Organisten der Lüneburger Johanniskirche haben zwischen 1630 und 1670 eine Gebrauchssammlung choralgebundener und freier Orgelstücke angelegt, die erhalten blieb. Darin sind neben nicht bezeichneten Stücken und neben Kompositionen von Kleinmeistern Orgelwerke von Scheidemann, Tunder und Weckmann einmalig überliefert. Bisher wurden Einzelstücke Scheidemanns, Strungks u. a. sowie alle Kompositionen Tunders und Weckmanns veröffentlicht. Mit dem vorliegenden Band

Goldklang-Blockflöten

in Ton und Ansprache immer hervorragend.

Nachweis von Fachgeschäften durch Heinrich Gill, Bubenreuth bei Erlangen

beginnt die Herausgabe in der originalen Anordnung. Die Tabulatur KN 208 ist in 2 Faszikel geteilt, der erste ist im Druck erschienen. Auf 95 Seiten Notentext stehen 42 Nummern, von denen 15 freie Stücke bezeichnen. Mehrere Choralbearbeitungen haben zwei oder drei Verse, einzelne Choräle sind in zwei voneinander unabhängigen Bearbeitungen vorhanden. Bei neun Stücken ist Heinrich Scheidemann (1596–1663), Organist der Hamburger Katharinenkirche, als Komponist genannt, die übrigen sind anonym eingetragen. Die Choralbearbeitungen gliedern sich in Lied-, Hymnenbearbeitungen und Te-Deum-Versetzen, die freien Stücke in Praeambula, Tokkaten und Fugen, insgesamt Literatur, die die Sammler für den Kirchendienst benötigten. Qualitätsmäßig handelt es sich um Gebrauchsmusik, nur wenige Sätze — besonders die Arbeiten von Heinrich Scheidemann — besitzen künstlerischen Wert.

Die sorgfältig vorbereitete und klar gedruckte Ausgabe befriedigt nicht in allen Teilen. Man vermißt den Abdruck der bearbeiteten Liedmelodien aus zeitgenössischen Quellen, die Disposition der Lüneburger Johanniskirchen-Orgel und die folgerichtige Anwendung von drei Systemen bei obligater Pedalstimme, Hilfen, die das Studium der Sätze erleichtern und vertiefen würden. Dagegen ist das bedeutungsvolle Vorwort und die gründliche Auseinandersetzung mit der Problematik der Übertragung mit voller Anerkennung zu bedenken. Drei faksimilierte Seiten vermitteln dem Fachmann ein Bild von der Anlage der Quelle, dem musikhistorischen Laien eine Ahnung von der Schwierigkeit der bewältigten Arbeit.

Rudolf Walter

Vokalmusik

Bernd Alois Zimmermann: „Canto di speranza“. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Hinter dieser Kantate für Cello und Kammerorchester verbirgt sich ein Cellokonzert, das an Aussagekraft und zugleich an Virtuosität unter den zeitgenössischen Werken wohl einzigartig dasteht. Die Komposition ist seriell angelegt, jedoch nur soweit konsequent, wie der Phantasie Spielraum gelassen wird. Und so trägt das Konzert bei aller formellen Strenge einen fast improvisierenden Charakter: spielerisch und voller Farben. Der erste Teil besitzt als Untergrund ein zwar verhaltenes, doch stark rhythmisches Gerüst, über dem sich das Cello mit lyrischem Charakter erhebt. Die Aussage verdichtet sich und bereitet so den aggressiven Mittelteil vor. Am Ende dieses mittleren Satzes steht die Solokadenz als Komprimierung des Vorangegangenen. Das Werk wird vom Anfangsteil — in variiert Form — beschlossen. Der Cellopart geht an die Grenze der technischen Spielmöglichkeiten, doch kann sich das Soloinstrument, dank der orchestralen Durchsichtigkeit und Klarheit, gegenüber dem Orchester immer souverän behaupten.

Hilmar J. Schatz

Johann Christian Bach: *Sei Duettini italiani* für 2 Sopranen und Basso continuo, eingerichtet von Ernst Reichert. Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Die Duette sind m. W. eine Erstausgabe in neuerer Zeit und eine wertvolle Bereicherung dieses spärlich

bedachten Sektors der Vokalmusik. Die Canzonetten sind technisch recht anspruchsvoll, sie enthalten viele Verzierungen, Koloraturen und rhythmische Feinheiten. An anderen Stellen wiederum treten *espressive* („dolcemente“, Canzonetta I) Momente und lyrische Stimmungsmalerei hervor, etwa in dem chromatischen Abstieg in Sopran I „Già la notte“ mit Gegenbewegung im Sopran II. Sie zeigen den jüngsten Sohn Johann Sebastians als Meister auch der kleinen Form in der Vokalmusik.

Christiane Engelbrecht

Zum Händel-Jahr

Komponisten-Jubiläen bringen nicht nur in Konzert, Radio, Hausmusik, tagelangen Feiern und Kongressen eine Fülle von Kompositionen des gefeierten Meisters, sondern sie bewirken auch eine gesteigerte Produktion auf dem Bücher- und Notenmarkt. Das hat vor allem den Vorteil, daß man zu solchen Anlässen neben sattem bekannten Werken auch die Neuausgabe weniger gespielter und gehörter Kompositionen wagt. Wer z. B. hat schon Händels *Johannes-Passion* (nach H. Chr. Postel) gehört? Harald Heilmann legt sie nunmehr im Klavier-Auszug in schöner Ausstattung (Verlag Merseburger, Berlin) vor. Es ist ein ausgesprochenes Jugendwerk des 19jährigen Händel (Hamburg 1704), das eine vernichtende Kritik Matthesons über sich ergehen lassen mußte. Und doch enthält es trotz seiner konventionellen Grundtendenz durchaus eigenwillige Züge und ist auch musikgeschichtlich wichtig als Vorläufer zu Bachs *Johannes-Passion*. Es ist (angeregt durch den Bibeltext) stellenweise sehr dramatisch, etwa in den Turbae „Lässest du diesen los“ oder „Weg, weg mit diesem“, andererseits in der Auslegung des Bibeltextes fein empfunden, wenn Händel Pilatus die Worte „Sehet, welch ein Mensch“ piano auf einem Ton (f', in der Wiederholung g') fast flüsternd, sprechend, erschauernd sagen läßt. — Das „*Utrechter Tedeum*“ (herausgegeben von Adam Adrio und Gottfried Grote, Merseburger-Verlag, Berlin) ist häufiger zu hören. Der vorliegende Klavier-Auszug gibt wertvolle aufführungstechnische Hinweise und eine deutsche Textfassung. — Die Vertonung des 96. Psalms gehört zu einer Gruppe von zwölf Anthems, die Händel in den Jahren 1717–20 geschrieben hat. Die Herausgeber Gottfried Grote und Rudolf Elvers (Merseburger, Berlin) besorgten die Ausgabe an Stelle der ursprünglichen Besetzung für Sopran, Tenor und Baß (die heut vielfach auf Besetzungsschwierigkeiten stößt) für zwei Frauenstimmen und Baß. Sie lassen aber dort, wo an Stelle einfacher Oktavierung zugunsten der Stimmlage geringfügige Änderungen vorgenommen werden mußten, den originalen Tenor in Kleinstich mitlaufen, so daß ohne Schwierigkeiten das Werk nach dieser Ausgabe auch in der originalen Besetzung gesungen werden kann. Der Notenstich ist hervorragend, die Partitur sehr übersichtlich angelegt. — In einer neuen Reihe „die kantate“ im Verlag Edmund Bieler, Köln, legt Rudolf Ewerhart zwei Kantaten für Sopran, 2 Violinen und Continuo auf lateinische Texte von G. Fr. Händel vor. Sie stammen beide wahrscheinlich aus dem Jahre 1707 (für „*Coelestis dum spirat aura*“ ist dieses Datum belegt), also aus Händels Aufenthalt in Rom. Sowohl in der

Form als auch im musikalischen Aufbau sind die beiden Kompositionen von der neapolitanischen Schule abhängig. Nach Angaben des Herausgebers ist die Kantate „Coelestis dum spirat aura“ wahrscheinlich eine Gelegenheitskomposition zum Fest des heiligen Antonius (13. Juni), während „O qualis de coelo sonus“ für das Pfingstfest geschrieben ist. Beide Werke eignen sich vortrefflich zur musikalischen Ausgestaltung des Gottesdienstes auch in kleineren Kirchen.

Christiane Engelbrecht

Kammermusik

Hans-Martin Linde, *Kleine Anleitung zum Verziern Alter Musik*, Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Mit der zunehmenden Pflege der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts sind die Ansprüche an ihre Wiedergabe gestiegen. Erfreulich an dieser Entwicklung (und ein Grund für die weite Verbreitung der Alten Musik) ist, daß der Schwerpunkt der Interpretation nicht im Technisch-Artistischen liegt, sondern in Stilkenntnis und Stilgefühl, einem Bezirk, welcher jedem zugänglich ist, der sich darum bemüht. Ein entscheidender Bestandteil des Stiles ist die reich ausgebildete Ornamentik. Sie zu beherrschen, darf nicht Spezialisten und Wissenschaftlern vorbehalten bleiben, sondern muß bei jedem ernstzunehmenden Spieler vorausgesetzt werden.

Hans-Martin Linde hat mit methodischem Geschick seine ergebnisreiche Beschäftigung mit dem Thema in eine Form gebracht, die weitesten Kreisen von Liebhabern und Praktikern, aber auch dem Wissenschaftler, die Regeln und Probleme dieses wichtigen Gebietes nahezubringen vermag. Das Haupt-Darstellungsproblem des Stoffes liegt darin, daß die einzelne Verzierungsform in dauerndem Wandel begriffen war und dem Ausführenden darüber hinaus beträchtliche Freiheiten beließ. Gerade hier ist es Linde gelungen, einen Überblick zu schaffen, der weder den Leser verwirrt noch die Gegebenheiten simplifiziert. Die Möglichkeiten der Ornamentik werden in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit dargetan; es gibt in sehr vielen Fällen tatsächlich mehr erlaubte als verbotene Versionen, doch kristallisieren sich einzelne Regeln heraus, die zumindest für eine gewisse Zeit oder einen bestimmten Meister verbindlich sind. Mit bemerkenswertem Sinn für das Wesentliche vermeidet der Verfasser unverbindliche Kommentare ebenso wie starre Reglementierung und Paragraphierung.

Der Praktiker wird es besonders begrüßen, daß die kurzgefaßte Arbeit (19 Seiten Text, 23 Seiten Notenbeispiele) sowohl in einem Zuge durchzuarbeiten, wie auch von Fall zu Fall als Nachschlagewerk zu verwenden ist. Eine klare Gliederung ermöglicht leichtes Zurechtfinden; ein umfangreiches Literaturverzeichnis nennt Material zu weiterer Beschäftigung mit dem Stoff; historische Beispiele sowie eigene Ausarbeitungen des Verfassers geben Anregungen. Besonders gelungen erscheint eine sechs Seiten umfassende Tabelle, in der an Beispielen aus der Theorie und Praxis zweier Jahrhunderte die damals üblichen oder vorgeschriebenen Ausführungsarten der Manieren übersichtlich einander gegenübergestellt werden.

Manches durch lange Übung verhärtete Vorurteil wird richtiggestellt. Wie oft beruft sich noch heute mancher

Bachspieler völlig ungerechtfertigt auf Quantz! Ebenso findet man höchst wichtige Bemerkungen über den Trillerbeginn. Ihnen wäre hinzuzufügen, daß in einem Falle der Triller doch mit der Hauptnote beginnen kann: wenn nämlich sein Vorschlag vom Komponisten als Quartsext-Vorhalt bereits ausgeschrieben ist — hauptsächlich in Schlußwendungen.

Werner Richter

Im Neudruck liegen einige Hefte aus *Nagels Musikarchiv* (Nagels Verlag, Kassel) vor. Nr. 51, G. Ph. Telemanns Sonate polonoise für zwei Violinen und B. c. ist mit einem rhythmisch und harmonisch reichhaltigen Einleitungs-Affettuoso ein dankbares Musizierenstück. Nr. 99, J. A. Hasses Sonate D-Dur für Flöte und B. c. läßt im ersten Adagio schon erste empfindsame Züge anklingen, die auch im späteren Larghetto spürbar werden, während der Allegrosatz mehr virtuos gestaltet ist. Nr. 115, Henry Purcells Fantasien für Streichinstrumente (hier 4- bis 7stimmige Fantasien) gehören heute zur beliebtesten Kammermusikliteratur aus dem 17. Jahrhundert. Die Sätze eignen sich trefflich zur musikalischen Ausgestaltung von Feierlichkeiten in Schule und Haus, desgl. auch das Concerto grosso op. 3 Nr. 11 von Francesco Manfredini für 2 Violinen, Viola und B. c. (Nr. 153).

Biagio Marini: *Sonate für 2 Violinen und Basso continuo*, herausgegeben von Werner Dankert. Hortus Musicus. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Dieses Werk aus der Sammlung von 1655 (der Titel nennt irrtümlich 1665) ist eine „Sonata da chiesa“, deren langsame Sätze eine edle Kantilene in den beiden Violinen aufweisen, während die Allegros vor allem durch reizvolle Sechzehntelpassagen und erstaunliche Intervallsprünge (im Schlußsatz c''' — g', in beiden Violinen rhythmisch verschränkt und in Gegenbewegung) markiert sind. Das sechs Takte umfassende Schlußallegro ist eine großartige rauschhafte Krönung dieses schönen Stückes.

Christoph Demantius: *Deutsche Tänze für vier Streich- oder Blasinstrumente*, herausgegeben von Johannes Dietz Degen. Hortus Musicus. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Werke von Christoph Demantius (1567—1643) sind erstaunlicherweise erst in jüngerer Zeit häufiger im Neudruck erschienen. Der sächsische Zeitgenosse von Johannes Eccard, Hans Leo Haßler, Michael Praetorius und Leonhard Lechner steht mit seinem Schaffen ebenbürtig neben den genannten Meistern. Die Deutschen Tänze stammen aus einer Sammlung, die 1601 im Druck erschienen ist; knappe Tanzsätzchen, noch völlig frei (etwa im Gegensatz zu Haßlers Belegen dieser Gattung) von italienischem Villanelleneinschlag. Es sind deutsche Schreittänze im geradtaktigen Rhythmus, zuweilen fast ein wenig eckig. Der Herausgeber hat sich um eine korrekte Ausgabe bemüht. Auf Zeile 6/7 des Vorwortes sollte wohl Leonhardt Lechner (statt Schröter) stehen?

Christiane Engelbrecht

DIE SCHALLPLATTE

Die Angst vor dem Magnetophon

HEINRICH SIEVERS

Ein kluger Mann hat einmal gesagt, das Magnetophon sei seit der Erfindung der Notenschrift das umfassendste Hilfsmittel für den Musiker, seinen künstlerischen Willen rhythmisch, dynamisch und klanglich absolut zuverlässig zu notieren — schade nur, daß weder der Komponist noch der Interpret mit diesem Geschenk der Technik etwas Vernünftiges anfangen könnten. Man habe in Wirklichkeit Angst vor dem Magnetophon weil es die nackte Wahrheit festhalte, aber ebenso rücksichtslos die raffiniertesten Betrügereien ermögliche.

Man mag zu einer solchen Behauptung stehen wie man will, tatsächlich sind viele künstlerischen Möglichkeiten, die das Magnetophon dem Musizierenden anbietet, geflissentlich unbeachtet geblieben. Für viele ist das Magnetophon auch heute noch lediglich ein hübsches Spielzeug, das man dann und wann zu „Kontrollzwecken“ schätzt, dem aber eine höhere geistige wie praktische Aufgabe aus ästhetischen Gründen niemals zufallen kann. Seit etwa acht Jahren gibt es auf dem Markt im Preise erschwingliche Heim-Magnetophone, deren Frequenzgang durchaus den Ansprüchen genügt, die das geschulte Ohr an musikalische Wiedergaben zu stellen gewohnt ist. Fragt man jedoch nach den Interessenten, die sich diese Geräte angeschafft haben, so sind die wenigsten von ihnen Musiker. Weder der ausübende Künstler noch der Musikerzieher hat die Grundidee des Magnetophons begriffen, die das Magnetophon ganz schlicht als musikalisches Hilfsmittel charakterisiert. Das Magnetophon festigt den eigenen Interpretationsstil, übt das Gehör im kritischen Urteil und eröffnet eine völlig neue Einstellung zum musikalischen Kunstwerk. Die Folgen, die sich in Zukunft aus diesen Tatsachen ergeben können, zeichnen sich zur Zeit noch nicht klar ab.

Um den Stand der Dinge erkennen zu können, sei folgendes gesagt: für den Musiker darf das Magnetophon kein technisches Rätsel oder gar eine aparte Spielerei sein. Es ist eine Tatsache, mit der wir rechnen müssen. Das elektro-akustische Aufnahme- und Wiedergabeverfahren hindert ebensowenig wie die Schallplatte den eigenen Trieb zum Musizieren, noch verdirbt es den guten Geschmack im eigenen Tun. Im Gegenteil, es fördert den musikalischen Ordnungssinn und führt damit zu einem geistig vertieften Hören. Das allein macht das Magnetophon zu einem bedeutsamen Faktor im Musikleben unserer Zeit.

In musikalischen Kreisen spricht man so gern von den Gefahren des Magnetophons, es erziehe zur Unwahrhaftigkeit, weil es mit einfachen technischen Kniffen eine „Perfektion“ vortäuschen könne, die in Wirklichkeit nicht existiere. Gewiß, Perfektion mit elektro-akustischen Hilfsmitteln herbeizuzaubern, ist nicht schwierig. Man bedenke aber, daß Montage nur ein technisches Verfahren, niemals jedoch ein künstlerischer Vorgang ist. Hier liegt übrigens eins der vielen Probleme, die dem Magnetophon in musikalischen Kreisen noch immer Mißtrauen und Argwohn einbrin-

gen. Schuld an solcher Einstellung ist leider der Musiker selbst, der das Phänomen der elektroakustischen Musikaufzeichnung im schöpferischen Sinne nicht anerkennen vermag und deshalb die ästhetische Entwicklung dieses musikalischen Hilfsmittels den Außenstehern überläßt. Vom Techniker kann man nur ein elektrisch und mechanisch einwandfreies Gerät erwarten, das zuverlässig die akustischen Impulse aufzeichnet und wiedergibt. Solange der Musiker ratlos neben dieser technischen Erfindung steht, keine eingreifenden Wünsche an die Konstrukteure zu stellen vermag und somit die Entwicklung unbeeinflusst läßt, kann es auf diesem Gebiete auch nicht zu einer fruchttragenden Bindung zwischen Musik und Technik kommen. Es sei bei dieser Gelegenheit an die bedauerliche Stagnation im Instrumentenbau erinnert, wo die gleiche Situation allerdings schon über hundert Jahre andauert. In jedem Falle fehlt die Zusammenarbeit von Musikern und Technikern, aus der noch immer kunstentscheidende Resultate hervorgegangen sind.

Diese bedauerliche Diskrepanz scheint von der Industrie inzwischen erkannt zu sein. Wenn auch die Entwicklungslaboratorien bei Neukonstruktionen in den seltensten Fällen den Musiker zu Rate ziehen, so entfalten sie doch in den eigenen Reihen Initiative, um an die musikalischen Probleme heranzukommen. In den vergangenen zwei Jahren wurden bedeutsame Fortschritte im Gerätebau gemacht. Allgemein fällt bei den Heimtongeräten eine erstaunliche mechanische Zuverlässigkeit auf. Durch den „Ultra-Tonkopf“ konnte der Frequenzgang nach oben hin erheblich erweitert werden. Präzise Motoren ermöglichen vor allem bei niedrigen Umdrehungszeiten einen absolut zuverlässigen Umlauf. Die Schmiegsamkeit der Tonbänder wurde durch dünneres Folienmaterial erhöht und damit mancherlei Vorteile in der Klangqualität gewonnen. Die Geräte sind handlicher geworden und leichter im Gewicht. Der Preis konnte gerade in den letzten Monaten erheblich reduziert werden. Alles das hat den Absatz von Magnetophonen wesentlich gesteigert und inzwischen beachtliche Neukonstruktionen reifen lassen. So wurde zum Beispiel von der Telefunken-Gesellschaft unter der Typenbezeichnung M 23 ein Kleinstudiogerät auf den Markt gebracht, das in seiner Zuverlässigkeit zur Zeit keinen Wunsch offenläßt und als elektrisch vollkommen ausgereift gelten darf. Der Preis liegt bei etwa 1500,— DM. Wir werden über die Erfahrungen mit dieser Neuschöpfung der Telefunken-Gesellschaft bei anderer Gelegenheit ausführlich berichten, fest steht jedoch, daß mit dem Modell M 23 dem Musiker ein Gerät in die Hand gegeben wird, das effektiv alle Wünsche zu erfüllen vermag.

Leider erkennen die wenigsten, daß zu einem guten Aufnahme- und Wiedergabegerät ein sehr gutes Mikrophon gehört. Gerade in dieser Hinsicht sind noch manche Wünsche an die Industrie zu stellen. Für den Musiker kommen nur zwei Typen in Frage: das Tauchspulen- oder das Kondensatormikrophon. Die

Preise liegen zwischen etwa 150,— bis 800,— DM und höher; alles was billiger ist, entspricht nicht den musikalischen Forderungen. Die Kunst einer guten Aufnahme aber liegt in der Erfahrung. Sie ist nicht nur eine Frage der Qualität des Gerätes, sondern vielmehr ein Wissen um akustische Belange. Nur die Praxis sichert den Erfolg. Beschaffenheit des Aufnahme- raumes, Stellung des oder der Mikrophone, Aus- steuerung des Gerätes und ein geübtes Ohr für Dy- namik sind entscheidende Komponenten für eine mu- sikalisch untrügliche, künstlerisch befriedigende Ma- gnetophonleistung. Für den Interpreten, der sich einer ständigen Kontrolle seines Spiels unterzieht, aber gilt es zunächst die Scheu vor dem Mikrophon zu über- winden. Erst wenn er das Gerät beherrscht, wird das technische Wunder der elektroakustischen Klangauf- zeichnung zu einem unentbehrlichen musikalischen Hilfsmittel, das die Unvollkommenheit der Noten- schrift zu einer vollkommenen Fixierung des musika- lischen Kunstwerks ergänzt.

DER ROTE FADEN

Empfehlenswerte Neuerscheinungen

- Telemann, Georg Philipp:** Gott will Mensch und sterblich werden. Was gleicht dem Adel wahrer Christen. 2 Kantaten aus „Harmonischer Gottes- dienst“ (1725) · Helmut Krebs (Tenor), Siegfr. Borries (Violine), H. Töttcher (Oboe) u. a. (Cantate, T 72 088 K; 25 cm; 15,— DM)
- Händel, Georg Friedrich:** Konzert für Orgel und Or- chester Nr. 13 F-Dur „Kuckuck und Nachtigall“. — Konzert für Orgel und Orchester Nr. 9 op. 7, 3 „Messias-Konzert“ · Albert de Klerk (Orgel); Das Amsterdamer Kammerorchester (Dirigent: Anthon van der Horst). (Telefunken, „Das Alte Werk“, AWT 8403 — E; 25 cm; 12,— DM)
- Weber, Carl Maria von:** Der Freischütz. Gesamtauf- nahme · Besetzung: Ottokar (Hermann Prey), Cuno (Ernst Wiemann), Agathe (Elisabeth Grüm- mer), Ännchen (Lisa Otto), Caspar (Karl Kohn), Max (Rudolf Schock), Ein Eremit (Gottlob Frick), Kilian (Wilhelm Walter Dicks) u. a.; Chor der

Städtischen Oper Berlin. Die Berliner Philhar- moniker (Dirigent: Joseph Keilberth).

Electrola, E 90 956/58; 30 cm; Kasette; 72,— DM)

Schumann, Robert: Cellokonzert a-Moll op. 129 · Pablo Casals (Violoncello). Festival-Orchester Prades (Dirigent: Eugene Ormandy). (Philips „Musik für Sie“, G 05621 R; 25 cm; 15,50 DM)

Brahms, Johannes: Streichquartett Nr. 3 B-Dur, op. 67 · Végh-Quartett.

(Decca LW 50 140; 25 cm; 12,— DM)

Dvořák, Anton: Symphonie Nr. 5 e-Moll op. 95 (Aus der Neuen Welt) —

Dvořák, Anton: Serenade E-Dur für Streichorchester, op. 22 · Philharmonisches Orchester Israel (Diri- gent: Rafael Kubelik)

(Decca LW 5332; 25 cm; 12,— DM)

Stereophonische Aufnahmen

Bach, Joh. Sebastian: Dietrich Fischer-Dieskau singt Arien aus Kantaten. — Rezitativ und Arie: „Herr, wie du willst“ (Kantate Nr. 73) „Der Friede sei mit dir“ (Kantate Nr. 158). — Arie und Choral aus „Meine Seufzer, meine Tränen“ (Kantate Nr. 13). — Arie und Choral aus „Sehet, wir gehn hinauf nach Jerusalem“ (Kantate Nr. 159) · Mit- wirkende: Solisten und Orchester der Berliner Philharmoniker, Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale (Dirigent: Karl Forster).

(Electrola, ASDW 9004; 30 cm; 32,— DM)

Brahms, Johannes: Symphonie Nr. 4 e-Moll, op. 98 · Das Concertgebouw-Orchester, Amsterdam (Diri- gent: Eduard van Beinum).

(Philips 835 500 AY; 30 cm; 32,— DM)

Debussy, Claude: La Mer (De l'aube à midi sur la mer) — Jeux de vagues — Dialogue du vent et de la mer). Drei Nocturnes (Nuages—Fêtes—Sirènes) · Das Concertgebouw-Orchester, Amsterdam (Di- rigent: Eduard van Beinum).

(Philips 835 001 AY; 30 cm; 32,— DM)

Strawinsky, Igor: Der Feuervogel. Ballett · Orchestre de la Suisse Romande (Dirigent: Ernest Ansermet). (Decca SXL 2017; 30 cm; 32,— DM)

Außer unserer Notenbeilage „Trio-Sonaten von Georg Friedrich Händel“ sind diesem Heft Prospekte der Internationalen Fest- spiele in Bergen (Norwegen) beigelegt.

Bilder:

Robert Schumann 1829 (Bonner Privatbesitz) / Robert Schumann 1830 (Nach einer unbezeichneten Miniatur im Besitz des Robert-Schumann-Museums in Zwickau) / Händels Grabmal (British Features) / Julius Caesar von G. Fr. Händel in London, Göttingen Darmstadt, Wuppertal (Sorani) / Hindemiths „Mathis der Maler“ in der Städtischen Oper Berlin (dpa) / Händel: „Deidamia“ in München (Toepffer) / Sir Thomas Beecham

Das Szenenbild der Aufführung von Händels „Julius Caesar“ in Göttingen auf S. 204 entnehmen wir mit freund- licher Genehmigung der Göttinger Händelgesellschaft e. V. der Festschrift „Die Göttinger Händelfestspiele“ (Göttingen 1953), die Abbildung der Londoner Aufführung auf S. 204 dem Buch „Händel“ von Walter Haacke im Langewiesche-Verlag, Königstein i. Taunus, das Szenenbild der Darmstädter Aufführung 1927 auf S. 205 dem Buch „modernes theater in darmstadt“ von Hermann Kaiser (Darmstadt 1955, Eduard Roether Verlag).

Neue Zeitschrift für Musik · Gegründet 1834 von Robert Schumann · Das Musikleben

Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M.

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ — Seit 1953 vereinigt mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ — Seit 1955 vereinigt mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet von Prof. Dr. Ernst Laaff), „Deutsche Musikzeitung“.

OFFIZIELLES NACHRICHTENORGAN

seit 1954 für den Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik, Sitz Hannover
seit 1956 für den Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre E. V., Sitz München — seit 1953 des Verbandes der Singschulen, Sitz Augsburg

This page of musical notation contains several systems of staves. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, and dynamic markings like *p*, *mf*, and *f*. The piece concludes with the tempo marking **Adagio**.

The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, and dynamic markings like *p*, *mf*, and *f*. The piece concludes with the tempo marking **Adagio**.

Andante

Handwritten musical score for three staves (Violin, Violoncello, and Piano). The score is in 3/2 time and C minor. The tempo is marked 'Andante'. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 11, and 16 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings.

This page contains six systems of musical notation, likely for guitar. Each system consists of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and chords. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the left hand and 6-7 on the right hand. Trills are marked with 'tr'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The systems are as follows:

- System 1:** Melodic line with a long note, followed by a series of eighth notes. Chords are indicated by vertical lines with notes. Fingerings: 7, 6, 7, 4, 6, 6.
- System 2:** Melodic line with a trill. Chords are indicated by vertical lines with notes. Fingerings: 7, 7, 6, 6, 2, 6, 6, 6.
- System 3:** Melodic line with a trill. Chords are indicated by vertical lines with notes. Fingerings: 6, 6+, #, 6, 7, 6/4, 5/#, 6, 5, 7.
- System 4:** Melodic line with a trill. Chords are indicated by vertical lines with notes. Fingerings: 6, 6/5, 7, 7, 6, 7.
- System 5:** Melodic line with a trill. Chords are indicated by vertical lines with notes. Fingerings: 6, 6/5, 7, 7, 6, 7.
- System 6:** Melodic line with a trill. Chords are indicated by vertical lines with notes. Fingerings: 6, 6/5, 7, 7, 6, 7.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

aus opus 2 Nr. 6

Larghetto

Violino I

Violino II

Cembalo
(Klavier)

MUSIKERZIEHUNG · MUSIKSTUDENT

Redaktion: Prof. Dr. Erich Valentin und Dr. Karl H. Wörner

Vom Klavierauszug zum Partiturauszug

ERICH VALENTIN

Am 2. April jährt sich zum zehnten Male der Todestag des Komponisten und Pädagogen Fritz Müller-Rehrmann, dessen Hauptanliegen die Konzeption und Verbreitung des von ihm ausgearbeiteten Particellsystems war.

Zur Geschichte der Musik gehören nicht nur die künstlerischen Äußerungen, an denen wir die Wandlung von Stil, Form und theoretischem Gesetz orientieren. Wesentliche Bestandteile sind die Mittel der Niederschrift, der Aufzeichnung als Grundlage der Wiedergabe. Die Geschichte der Notenschrift, von den stenogramhaften Zeichen bis zu den in unseren Tagen immer wieder auftauchenden Reformprinzipien, ist solch ein Beispiel. Alle diese Vorgänge stellen im Grunde genommen weiter nichts als den jeweiligen Niederschlag der dem künstlerischen Schaffen gemäßen Praxis dar. Ähnlich verhält es sich mit der Frage des Notenbildkonzentrats, mit dem, was man landläufig „Auszug“ nennt. Die Grundsätze der *Intavolierung* und der „Generalbaßreduktion“ weisen auf das frühzeitige Verlangen und die Notwendigkeit hin, den musikalischen Ablauf des Kunstwerks nach bildhaften oder klanglichen Prinzipien zusammenzufassen und der Praxis an die Hand zu geben. Den letzten entscheidenden Schritt gaben die Entwicklung der *Partitur* und des *Klavierauszugs*, der in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts zustande kam und durch Johann Adam Hiller — wie wir aus der trefflichen Arbeit „Der Klavierauszug“ von Marlise Hansemann wissen — seine zukunfts gültige Prägung erhielt.

Derselbe Hiller schrieb 1791: „Ich weiß wohl, daß ich selbst der Urheber der Klavierauszüge bin, und daß ich, um sie nicht verworrener zu machen, sie lieber so mager als möglich gemacht habe; aber das war zu einer Zeit, wo das Musikstudium in Deutschland noch sehr sparsam und schläfrig betrieben ward. Ich suchte es zu ermuntern, und es ist mir gelungen. Nun wollten wir aber doch nicht auf der ersten Stufe stehenbleiben; da sollten wir, da, wie man sagt, die Musik so mächtig fortschreitet, doch auch an diesem Stücke fortschreiten und uns endlich einmal bis zum Partiturlernen erheben... Es würde nur Mangel an Wißbegierde und an wahrer Liebe zur Sache verraten, wenn jedem Dilettanten und Musiker Singepartituren künftig nicht lieber sein sollten als magere und verworrene Klavierauszüge. Werke im Klavierauszug und nicht in Partitur herausgeben, heiße Meisterstücke verhunzen.“

Diese Argumentation des Schöpfers und Verfechters des Klavierauszugs ist überraschend und bemerkens-

wert. Aber sie macht auf eine Grundfrage aufmerksam, nämlich die Ausschließlichkeit des im Partiturbild festgehaltenen klanglichen Elementes. Das „Absetz“-Verfahren der Tabulaturessysteme war die Zusammenfassung des partiturförmigen Notenbildes, die Generalbaßreduktion hingegen entsprach der klanglichen Vorstellung. Der Klavierauszug hatte nach Hillers Absicht zunächst nur die Aufgabe, durch eine möglichst „magere“, klavieristische und gewissermaßen „handliche“ Extrahierung der Partitur das musikalisch Wesentliche bereitzustellen. Es ist interessant, daß in dieser Zeit, in der der Generalbaß zum Sterben kam und an seine Stelle der Klavierauszug trat, das Auszugspielen zunächst für schwieriger erachtet wurde als das Praktizieren mit dem Generalbaß.

Im Verlaufe der Entwicklung, vor allem der Klangweiterung, hat sich der Klavierauszug kompliziert, von dem Bestreben bestimmt, möglichst noten- und partiturgetreu das Gesamt der „*partition d'orchestre*“ wiederzugeben bis hin zu den ausgesprochen pianistischen Interpretationen Stradals.

Die Mitte zwischen Partitur und Klavierauszug hält das historische Verfahren des *Particells*, der Klangskizze, in der in übersichtlicher Anordnung Noten- und Klangbild festgehalten sind. In diesem Sinne verfuhr sogar noch auf dem Zenit des Klangwandels zum romantischen Orchester der Nach-Beethoven-Zeit hin Louis Spohr, indem er beispielsweise seiner Zweiten Sinfonie eine particellhafte „*Partie pour la Direction*“ beigab. Dieses Exempel hat Fritz Müller-Rehrmann in seinen aus dem op. 15, den Studien über „Tonschriftschlüssel und Partiturreform“, entwickelten Prinzipien der „*Klavierpartitur*“ zum gleichsam historischen Ansatzpunkt seiner Bestrebungen gemacht.

Es ist hierzu wichtig, zu bemerken, daß Müller-Rehrmann — ähnlich wie Hiller im Hinblick auf den Klavierauszug — nach wie vor die Originalpartitur als „letzte Instanz“ betrachtet, d. h., daß es ihm nicht im geringsten daran gelegen war, die übliche Partitur durch den Partiturauszug zu „enthronen“. Im Gegenteil: das Prinzip des Partiturauszugs beruht auf der Absicht, zum Erfassen des Gesamtbildes systematisch hinzuführen. Durchdrungen von der Vorstellung, daß der vollgepackte Klavierauszug einerseits, die originale Partitur andererseits dem Suchenden, dem Studierenden, dem Laien und in etwa auch dem „vom Fach“ zuerst den Blick versperren, hat Müller-Rehrmann das durchaus geschichtlich unterbaute System des Partiturauszugs ausgearbeitet. Die vorliegenden Beispiele aus Werken Bachs, Mozarts, Webers — die

Beispiel 1

Beispiel 2

„Freischütz“-Ouvertüre ist im Druck erschienen —, Bruckners, Regers und Strauss' erhärten die Folge-richtigkeit des Verfahrens, das konzentrierte, aber vollständige Klang- und Notenbild aus der Über-tragung auf wenige Systeme und mit der Beschrän-kung auf Violin- und Baßschlüssel wiederzugeben.

Die Gegenüberstellung von drei Takten aus Strauss' schillernder „Till-Eulenspiegel“-Partitur mit dem Par-titurauszug Müller-Rehrmanns möge als Anschau-ungsbeleg dienen. (Beispiel 1 und 2)

Was auf 22 Systemen mit z. T. transponierenden Instrumenten ausgebreitet ist, wird auf fünf Systemen in klang- und schriftgleicher Kombination ohne „Notenverlust“ vereinfacht.

Es geht aber beileibe nicht um eine „Vereinfachung“ im Sinne der „Bearbeitung“, sondern um einen syste-matischen Weg der Veranschaulichung des Strukturel-len, das etwa beim Studium, wie gesagt, deutlicher als der zum Spiel eingerichtete Klavierauszug den Zu-gang zur Originalpartitur erleichtert. Da nichts „geändert“ ist, bleibt das Substantielle des Originals unangetastet. Die im Particell gewonnene Kenntnis und Erkenntnis der Klanggruppen und Linienfüh-rungen leiten zur Erfassung des im Bild der Original-partitur angegebenen Ganzen. Man sollte nicht, wie geschehen, bei diesem Vorgang von einer „Reform“ sprechen, sondern von einer aus methodischer Erfah-rung und eben auch geschichtlicher Provenienz er-wachsenen Anleitung zum Aufnehmen des Partitur-bildes. Man soll nicht, wovor Müller-Rehrmann selbst eindringlich warnend seine Stimme erhob, von zweier-lei Partiturarten sprechen, sondern von einer Partitur in zwei Stufen, die in der Anwendung bei Lehr- und Studienzweck geeignet ist, aus geheimnisvoll scheinen-den Hieroglyphen les- und deutbare Schriftzüge zu machen und, in progressiver Anordnung, den Zugang zur Partitur über den Partiturauszug frei macht.

STUDIENPARTITUREN- KATALOG

Kammermusik · Orchester- und Konzertwerke
Bühnenwerke

Kostenlos durch jede Musikalienhandlung oder
vom Verlag SCHOTT

Ist die Neue Musik als Gesamtkomplex noch voll von didaktischen und methodischen Problemen für die Gestaltung des Musikunterrichts, so stehen offensichtlich Arnold Schönberg und sein Werk in dieser Hinsicht noch weitgehend auf der Ebene einer grundsätzlichen Problematik. Woran liegt das?

Als Schönberg vor fast acht Jahren in Los Angeles starb, endete zugleich eine Zeit, die besonders in Deutschland vom Heißhunger des geistig-künstlerischen „Nachholens“ geprägt war. In der für die Nachkriegszeit typischen intellektuellen Offenheit bemühte man sich ehrlich um das Oeuvre des umkämpften und umstrittenen Wieners. Vieles wurde damals geklärt, manche Irrtümer blieben bestehen oder entstanden erst, und zweifellos stark war der Einfluß auf die junge und suchende Komponistengeneration.

Wie steht es heute? Die Hoffnung, es könnten bleibende Impulse von jenen avantgardistischen Bemühungen auf das öffentliche Musikleben in Gestalt von Konzertpraxis und musikwissenschaftlicher Forschung ausgegangen sein, muß — bis jetzt — mit nüchternem Blick als eine Enttäuschung betrachtet werden. Dem Nachlassen — der keinesfalls nur konjunkturbestimmten — Aktualität Schönbergs ist nicht die Anerkennung eines grundsätzlich unumstrittenen Ehrenplatzes im öffentlichen Bewußtsein gefolgt, wie es bei Strawinsky, Bartók, Hindemith, ja sogar Alban Berg der Fall war. Darüber können auch die lobenswerten Bemühungen des Norddeutschen Rundfunks und der Stadt Zürich um die Oper „Moses und Aron“ nicht hinwegtäuschen.

Die seltsame Lage, in der Schönberg heute steht, läßt sich kurz etwa folgendermaßen skizzieren:

Bei der überwiegenden Mehrheit der aktiven und passiven, am musikalischen Leben in irgendeiner Form Beteiligten ist er noch der große Fremde, den zu verstehen — und zu lieben! — offenbar nachfolgenden Geschlechtern vorbehalten bleibt. Dabei haben viele von ihnen einen Zugang zur sonstigen Moderne schon durchaus gefunden.

Eine andere, weitaus kleinere Gruppe behauptet den Irrweg dieser sogenannten zweiten Wiener Schule. Er habe in eine Sackgasse geführt. Auch dieses Urteil braucht nicht unbedingt mit eingefleischtem Konservatismus zusammenzuhängen.

Eine dritte Gruppe, die besonders von Schönbergs Enkelschülern gebildet wird und den seriellen und elektronischen Weg für den der Zukunft hält, distanziert sich aus einem anderen Grund von Schönberg. Für sie, deren Aufgabe es doch eigentlich sein sollte, dem Werk ihres Lehrmeisters zum wirklichen Leben zu verhelfen, ist Schönberg der Vollender der Romantik, dessen Werk wohl die Funktion des Übergangs, aber nicht die der zukunftsweisenden Grundlegung zugebilligt werden kann. Dieser geschichtlichen Aufgabe sei erst Webern gerecht geworden.

Eine nur sehr kleine Gruppe bemüht sich sachlich, Intention und Schaffen Schönbergs zu erfassen und geschichtlich einzuordnen. Das musikwissenschaftliche Interesse erwacht allerdings nur langsam.

Dieser Situation sieht sich die Schulmusik gegenüber. Ihre Aufgabe, das zukünftige Konzertpublikum an

die Neue Musik heranzuführen, nimmt sie weitgehend sehr ernst. Niemand wird ihr vorwerfen können, daß ihr der Wille, dieser Aufgabe gerecht zu werden, fehle. Trotzdem ist nicht zu übersehen, daß ihre Lage gerade im Falle Schönbergs äußerst schwierig ist. Die Gründe dafür sind vielschichtig. Einige seien genannt:

1. Die Musikwissenschaft — das ist leider nicht zu leugnen — hat die Musikerziehung im Stich gelassen. Dies ist kein Einzelfall. Ähnliche Vorwürfe konnte man von seiten der Schulgermanisten auf dem Hamburger Germanistenkongreß 1958 im Hinblick auf die entsprechende literaturwissenschaftliche Grundlegung hören.

2. Die heutige Musikerziehung hat ihre Wurzeln in der gemeinschaftsbetonten Jugendbewegung. Die Ziele der sogenannten musischen Erziehung sind noch weitgehend — trotz einiger Revisionen und kritischer Überprüfungen (Warner, Ehmann u. a.) — von daher geprägt. Das Volkslied und seine gemeinschaftsbildenden Tendenzen stehen im Vordergrund. Hindemith, Bartók, in gewisser Hinsicht auch Strawinsky haben ihr Teil dazu mitgeholfen, der Musikerziehung auch vom Musik-Schöpferischen her neues Blut zuzuführen. Schönberg hielt sich abseits. Seine Esoterik, sein hochgespanntes *Espressivo* — nie absichtslos spielerisch —, seine Abneigung gegenüber dem Volkslied steht in unübersehbarem Kontrast zur musikpädagogischen Zielsetzung. Niemand käme auf den Gedanken, die Klaviersuite op. 25 in Beziehung zur gesellschaftsbetonten Tanzfolge Frobergers, nicht einmal zu der Bachs, zu setzen.

Dennoch bleibt die Aufgabe bestehen. Es ist kein Zweifel, daß wir bei Schönberg den erbarmungslosesten und echten Spiegel unserer Zeit finden. Gerade das, was Henri Pousseur kritisch angesichts der Musik Schönbergs äußerte, muß ihr positiv zugeschrieben werden: „Auf Grund ihrer Übergangstellung ist Schönbergs Musik geradezu das Modell einer semantisch doppeldeutigen, unsicheren, teilweise kontradiktorischen Struktur. Gewollt oder ungewollt appelliert Schönberg ständig an die traditionellen Organisationskräfte, bezieht er sich unaufhörlich auf die Bedeutungstypen, die er aufheben wollte...“ („Zur Methodik“ — die Reihe, Heft 3.) Es bedarf keines Scharfsinns, um diesen Satz auf die allgemeine Zeitsituation zu übertragen: das Verhaftetsein an eine Vergangenheit, die im Grunde schon zerbrochen ist, ohne daß sich verheißungsvolle neue Ufer gezeigt haben.

Was jetzt der Schulmusiker freilich brauchte, wären präzise Unterlagen, die aufzeigten, wo Schönbergs Musik und seine „kontradiktorische Struktur“ zu fassen sei. Mit anderen Worten: was zeigt in seiner Musik in die Vergangenheit zurück, wo heben sich neue, in die Zukunft weisende Kriterien ab und auf welche Weise verbinden sich diese verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten? Diese Arbeit, die beim sogenannten atonalen Werk Schönbergs (ab op. 11) einsetzen müßte, ist noch nicht getan.

In dieser Not hat der Musikerzieher weitgehend und durchaus verständlich zur Technik der Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen gegriffen.

Hier ist etwas Greifbares, das sogar dem nur technisch interessierten Schüler entgegenzukommen scheint. Jelineks „Zwölftonwerk“ bot praktisch brauchbare Ansätze und die Grundforderung der Musikerziehung nach Selbstbetätigung der Schüler wurde im besten Falle sogar durch „Basteln“ einer Zwölftonreihe und ihrer Konstellationsmöglichkeiten erfüllt.

Niemand wird bezweifeln, daß die Zwölftontechnik ins Zentrum des Phänomens Schönberg gehört. Niemand wird auch bezweifeln, daß der hier beschriebene Weg gangbar, ja sogar in gewisser Weise vorbildlich ist. Dennoch ist zu warnen.

Die analytischen Bemühungen um Schönbergs Werk stehen jetzt an einem Scheitelpunkt. Die bisher weitgehend auf das rein technische Verfahren der Reihenbildung und -umbildung konzentrierte Untersuchung weicht einer um die eigentliche Musik, ihre Form, ihre motivischen und thematischen Beziehungen bemühten Durchsicht. Der eigentliche Stil und seine Kriterien stehen zur Debatte.

Vor dieser Aufgabe steht auch die Schulmusik. Die Verengung auf den Schönberg, der nur der, wenn auch geniale „Erfinder“ einer neuen Kompositionstechnik war, wird zur Folge haben, daß das schon weithin verbreitete Bild von ihm als eines Konstruktivisten, eines Ingenieurs der Zwölftontechnik noch weiter um sich greift. Schon 1932 hat Schönberg in einem Brief an seinen Schwager, den Geiger Kolisch, die Fruchtbarkeit der Zwölftonanalyse stark in Zweifel gezogen.

Zudem ist die Situation ja die, daß nur in seltenen Fällen wirklich die Zwölftontechnik Schönbergs, stattdessen aber die Jelineks zu Worte kommt.

Anliegen dieser Zeilen ist es, daß der ganze Schönberg nicht aus den Augen verloren wird. Das bedeutet praktisch, daß das sogenannte atonale Werk (die Georgelieder op. 15, die Fünf Orchesterstücke op. 16 und die „Erwartung“ op. 17) stärker herangezogen werden sollte. Die Herstellung von geeigneten Schallplatten ist ein Gebot der Stunde. Sodann wäre es wichtig, die nur-technische Seite des späteren Schaffens zugunsten des Stils zurückzustellen. Schließlich muß deutlich gemacht werden, daß die „Erfindung“ der Zwölftontechnik nicht der bloßen Sucht nach Neuem entsprang, sondern in der Konsequenz des Schönbergschen Gesamtschaffens lag, das seinen Ausgang bei Wagners Tristan nahm. Ob sie auch in der Konsequenz der allgemeinen musikhistorischen Situation lag, ist uns zu erkennen noch nicht gegeben.

Vom 16. bis 20. März führte die Staatliche Hochschule für Musik München anlässlich der Einweihung des großen Konzertsaaes und der neuen Orgel Festtage durch, in deren Rahmen Lehrer und Studenten Werke von Bach, Beethoven, Reger, Höller, Strawinsky, J. Haas und der am Institut wirkenden Komponisten zur Aufführung brachten.


Neuerscheinung!

Schriftenreihe „DIE OPER“

Herausgeber: Stoverock / Cornelissen

für den Musikunterricht an der mittleren und höheren Schule (auch für Liebhaber). 1. Heft:

Albert Protz: Mozart „Entführung“ DM 4,40

ROBERT LIENAU  **BERLIN-LICHTERFELDE**

Aus dem Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik

1. Bundesvorsitzender: Dozent Richard Junker, Hannover-Waldhausen, Linzer Straße 3

»Klavierunterricht — von Grund auf ganz anders«

Erhard Wolfrum

Aus der Reihe der „Unterrichtshilfen“ (Herausgeber Richard Junker) wird die nachstehende, die Schul- und Privatmusik-erzieher gleichermaßen interessiert, auf diesem Wege allgemein bekanntgegeben. Den Anfangsklavierunterricht nach dem Prinzip „Vom Singen zum Spielen“ einzurichten, ist für die Klavierpädagogik bereits viel geübter Brauch. Der Schulmusikunterricht beginnt vor allen Dingen bei jüngeren Schülern mit pentatonischen Melodien. Es liegt nahe, diese auch beim ersten Klavierspiel zu verwenden. Der Verfasser bedient sich dazu der mit den Obertasten augenfällig gegebenen und sofort begreifbaren Pentatonik. Seine Ausführungen werfen die Frage auf, ob es auch von der Technik her als sinnvoll erscheint, den Klavierunterricht grundsätzlich mit dem Spiel auf den Obertasten statt — wie allgemein üblich — mit den Untertasten zu beginnen. Der Arbeitskreis für Schulmusik ist der Ansicht, daß eine Diskussion von Nutzen sein möchte und bittet um Stellungnahme.

R. Junker

Einige Vorfragen:

1. Welche Tonart erscheint Ihnen auf der Klaviatur als die schwierigste? Weshalb? (Bitte, vor dem Weiterlesen beantworten!)

2. Fühlen sich Ihre Finger auf den schwarzen Tasten weniger wohl als auf den weißen

a) weil diese breiter sind als jene, von deren Grat man schon als Kind abzugleiten fürchtete? Oder

b) weil Sie seinerzeit gelehrt wurden, die schwarzen als die „schwierigeren“ („bösen“?) vorerst nicht zu berühren?

Wozu außer Ihrem Klavierlehrer beigetragen haben

c) die gedruckten Klavierschulen im besonderen und

d) die gewordene abendländische Notenschrift im allgemeinen mit ihren Stamm- und abgeleiteten (alterierten) Bezeichnungen für unterschiedliche Tonhöhen.

3. Haben Sie spaßeshalber einmal die schwarzen Tasten mit einer Schondecke unsichtbar gemacht und dann ein Stück in reinem C=Dur — etwa Regers „Humoreske“ aus op. 82, IV — vom Blatt gespielt? Weshalb gelang es nicht so gut und wird es stets schlechter gelingen als bei unverhüllten Obertasten?

4. Staunen Sie nicht mit dem Verfasser immer erneut über die Knirpse, die Ihnen ohne Notenkenntnis und unbelastet von Fingersatzkrampeln, teilweise sogar mit gekreuzten Händen, die sogenannte „Flohpolka“ vorspielen, und zwar mit wahrer Leidenschaft? Ja, und bewegt sie sich nicht in einer der schwierigsten, weil „schwärzesten“ Tonarten: Fis/Ges? Macht die noch nicht unterrichtete Jugend mit diesem ihrem Klavierstück nicht die landläufige C=Dur-Methode verdächtig, um nicht zu sagen: wirklichkeitsfremd?

Die Herkunft besagter Polka (oft irrtümlich „Floh-Walzer“ genannt) ist mir leider verborgen geblieben. Wer nennt sie und den etwaigen Verleger?

Zum Thema:

1. Der Schüler „erfasse“ von der 1. Unterrichtsstunde an im spielerischen Darübergleiten sämtliche Tasten: Ganzheitsmethode.

Von Anfang an muß der Schüler das Klavier in seiner Gänze begreifen, mit beiden Armen und allen Fingern, zunächst vor der Mitte stehend, dann mit festgelegten Sohlen (Fußboden oder Tritt oder Kiste) und freischwebendem Rücken leicht vorgeneigt vorn auf dem Stuhlrand sitzend, glissando über sämtliche Tasten fahren und dazu laut sprechen: „Hinauf, hinunter, hinauf, hinunter!“ und so fort. Keine Zäune, keine Scheuklappen! Alle Klänge dürfen vom Neuling geweckt werden: er erlebe das Grauen der Tiefe „links unten“, wo die wilden Tiere lauern, und „rechts ganz oben“ das Zwitschern der Vögel und den Tanz der Elfen! Na, und in der „Mitte“? Da singen wir Menschen.

2. Gliederung in die Summe (nachzählen, wie viele Tasten!) bringen unmittelbar die schwarzen (Anzahl? Anordnung?). Sie haben daher den Vorrang.

Der Zeitpunkt für den Beginn der Lehre ist richtig gewählt, wenn der Schüler mit jeder Hand einzeln die jeweils 2 + 3 (oder 3 + 2) Obertasten als (pentatonischen) Akkord irgendwie, also auch mit gestreckten Fingern und darübergelegter anderer Hand, niederdrücken kann. Welch wunderbares Klingen schon in den ersten Wochen! Und wie reizvoll im Wechsel der Lagen! Dabei erkundet er, daß die Tasten nicht überall gleich leicht anschlagbar sind (Hebelgesetz), und wird danach seine Finger — immer vom Kreuz (!) aus, also bei lockeren Schultern und Armen — halbkreisförmig, indes der Ellbogen weit umschwingt, an den Vorderenden der Tasten entlangführen lernen. Dieses „Harfen“ strengt nicht an und macht bestimmt Freude. Trotzdem hinterher „ausschütteln“, damit kein Krampf entsteht! So rechts wie links, auch zusammen, wobei aber die Hauptsinglage anfangs zu meiden ist; denn hier in der eingestrichenen Oktave kann man sich leicht Haltungsfehler angewöhnen — einer meiner Haupteinwände gegen die Zunftpraxis.

3. Bald werden beide Hände gut Freund mit den schwarzen „Fünfern“.

Äußerst wichtig sind dabei die *stummen* Vorübungen dergestalt, daß der Spieler, die Hände im Schoß, sich seine Finger als schon auf den ihnen zubestimmten Tasten liegend vorstellt. Auch das „Harfen“ (s. o.) — wie überhaupt jede schwierigere Griffolge — kann nicht oft genug „stumm“ in die Luft auf gedachten Tasten ausgeführt werden. Denn auf das Geschehen „zwischen den Anschlägen (Noten)“ kommt es an — geradezu entscheidend für den Anfänger! (Kerngedanken von W. Howard).

Im Umgang mit den Fünfergruppen gelangt man wie von selbst dazu, Gehörtes aufzeichnen zu wollen, ja, ähnliche Tonfolgen eigener Erfindung mittels der Obertasten festzuhalten. Zum Beispiel:

r.

1	2	3	4	5
5	4	3	2	1

r. 3 3 4 4 5 4 3 1 3 3
l. 3 3 2 2 1 2 3 5 3 3
„Klop-fe, klop-fe, Rin-gel-chen, da stehn zwei...“

Wie wichtig die blitzartige Gedankenbrücke zwischen hier: geschautem Notenbild und da: geschauten Fingern auf vorgestellten Tasten ist, sollte jeder Klavierpädagoge an sich selber erfahren haben, bevor er es unternimmt, andere in obigem Sinne zu belehren. Seelenloser „Fingerübungen“ bedarf es dann aber nicht mehr!

4. Je nach der geistigen Reife des Kindes verweile der Lehrer kürzer oder länger bei Ruf und Leiermelodie. Nach Erreichung der Pentatonik und ihrer ausgiebigen Pflege — in jeder der fünf möglichen Handstellungen! — dürfen allmählich auch weiße Tasten als Leit- und Gleittöne ins Spiel kommen — vorzüglich mittels Daumenuntersatzes.

5. Der Übergang ins „normale“ Klavierspielen nach Noten geschieht vom Fis=/Ges=Dur der Erwachsenen durch Hinabrutschen sowohl links nach F= (Su-) Dur als auch rechts nach G= (La-) Dur.

Die meisten deutschen Volkslieder bewegen sich in ihnen. Entsprechend eröffnen sich von Cis/Des= (Ro-/Ri-) Dur früh genug D= (To-) und C= (Bi-) Dur, die technisch schwierigste Tonart. Durch steten Aufblick zu den „schwarzen Hügeln“ hat der Schüler nun aber Sicherheit genug, um sich nicht in der „weißen Ebene“ zu verirren, d. h. zu vergreifen.

Ergebnis:

Gewonnen worden ist durch den „Vorkurs“ — er konnte nur skizziert werden — sehr viel, nämlich:

- a) keine Scheu mehr vor den schwarzen Tasten und — damit für die Zukunft — vor den vielen Vorzeichen;
- b) dafür Abenteuerlust am Transponieren von und in die „fernen“ Tonarten;
- c) Vertrautheit mit der gesamten Tastatur;
- d) vielseitig eingeprägte Bekanntschaft mit der *Pentatonmusik*, wogegen die Reihe d'—g' nur zu häufig — „Etüde“ bleibt;
- e) ein Anschweben der Obertasten, auch mit den Daumen, was ein Nur-Fingerheben mit seinen üblen Folgen ausschließt, überhaupt
- f) Lockerheit auf ganzheitlicher Grundlage.

Quelle:

Lehre und Schrifttum von Walther Howard, namentlich: „Auf dem Wege zur Musik“ in 26 Einzelbändchen, 1926 bei N. Simrock, Berlin, nebst 2 Übungsheften: „Die Kunst des Notenlesens“.

Musikerkenntnis und Musikerziehung. Festschrift für Hans Mersmann. Herausgegeben von Walter Wiora. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Die Verdienste des Jubilars Hans Mersmann sowohl als Vorkämpfer für die Neue Musik als auf dem Gebiet der Musikerziehung sind weithin bekannt und gewürdigt worden. Sie spiegeln sich wider in den Persönlichkeiten der Beiträger zu dieser Festschrift. Briefe von Philipp Jarnach und Leo Kestenberg eröffnen den reichhaltigen Band, der Beiträge aus allen Gebieten der Musikwissenschaft und drei kompositorische Gaben von Johann Nepomuk David, Karl Höller und Carl Orff enthält. Musikpädagogische Themen behandeln A. E. Cherbuliez, H. Hickmann, H. Lemacher, F. Oberborbeck, E. Preußner, Fr. Schieri, A. Schneider, N. Schneider, R. Wittelsbach, E. O. Wölper. Zeitgeschichtlichen und musikhistorischen Themen sind die Beiträge von E. Doflein, K. G. Fellerer, H. Keller, W. Twittenhoff, K. Westphal gewidmet. H. Haerten, A. Silbermann, W. Wiora greifen musiksociologische Probleme aus Gegenwart und Vergangenheit auf, während W. Kahl, E. Laaff, Th. M. Langner, W. Lueger, W. Weischedel zu ästhetischen und philosophischen Fragen Stellung nehmen.

Christiane Engelbrecht

VERBAND DEUTSCHER ORATORIEN- UND KAMMERCHÖRE E.V.

Nachrichtenblatt · Redaktion: Prof. Dr. Erich Valentin

Choraufgaben 1959

ERICH VALENTIN

Bemerkungen zu den Jahresjubiläen

Das Jahr 1959 ist angefüllt mit Jubiläen jeglicher Art: vom fünfzigjährigen Harald Genzmer bis zum fünfhundertjährigen Paul Hofhaimer. Das bedeutet nicht mehr und nicht weniger als einen Querschnitt durch die Historie der edlen „Sing- und Klingkunst“, wobei in diesem Falle vor allem durch Georg Friedrich Händel und Joseph Haydn dem chorischen Element ein breiter Raum gegeben ist. Wenn man dazu noch die Namen Felix Mendelssohn-Bartholdy, Justus Hermann Wetzel und Joseph Haas aufzählt, wird der Rahmen des Chorischen um ein weiteres Wesentliches gedehnt. Aber des Gedenkens ist kein Ende, wenn die Namen Louis Spohr, Richard Trunk, Hans Pfitzner und Richard Strauss genannt werden, deren Schaffensschwerpunkte allerdings auf anderen Gebieten liegen. Nachdem das im Zeichen Zelters stehende Jahr 1958 ziemlich still in puncto festivitatis verlaufen ist, sollte man die Möglichkeiten des angebrochenen Jahres doch nicht ganz ungenutzt lassen, nicht, weil etwa dem Festefeiern das Wort geredet werden soll, sondern einzig deshalb, weil auf diese Weise das allgemeine chorische Repertoire neue Akzente erhalten könnte.

Es ist klar: eine Chorgemeinschaft, welcher Art sie auch sei, ist kein musikhistorisches Institut (zumal gar viel des Historischen heutzutage getan wird) und auch kein Festivalunternehmen. Aber aus der Beschäftigung mit der in den angeführten Namen sich gleichsam von selbst anbietenden Materie könnten neue Aspekte geschaffen werden, die den im circulus vitiosus immer wiederkehrenden großen Werken eine Art Schonzeit und neue Wertung verleihen würden.

Wie ist das beispielsweise mit Händel?

Sein Name wird mit Ehrfurcht genannt. Aber, frei nach Lessing: er sollte mehr gesungen als gelobt werden. Und es braucht durchaus nicht nur und immer wieder der „Messias“ zu sein. Man mache sich einmal die Mühe, die Gesamtausgabe oder die allenthalben verfügbaren Aufführungspartituren oder Klavierauszüge durchzublättern. Man wird der freudvollen Mühe um ein Vielfaches belohnt. Es ist nicht allein die prächtige Fülle der Oratorien — nicht etwa nur das reizende Idyll „Acis und Galathea“ —, die sich offenbart, wobei auf Werke wie „Israel in Ägypten“, „Saul“, „Salomo“, „Trionfo di tempo“ usw. verwiesen sei, sondern darüber hinaus die Serie der geistlichen Werke, unter denen die großartigen „Anthems“ unverständlicherweise so gut wie vergessen sind, konzentrierte Werke vom Zeitformat der Kantaten Bachs. (Dabei könnte man sogleich wieder

Bezug auf Purcell nehmen oder aber auf Händels Frühzeit mit seiner Provenienz aus dem spätbarocken Kantatenstil der Deutschen.) Und in etwa haben wir unserer Säumnis und, gelinde gesagt, Undankbarkeit wegen an Händel manches wieder gutzumachen. Die Aufgabe selbst — das braucht nicht eigens bemerkt zu werden — ist mehr als lohnend und köstlich.

Schwieriger liegen in etwa die Dinge bei Haydn. Ohne „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ wird es nicht gehen. (Das Oratorium „Il ritorno di Tobia“, das ohnedies verschiedene Fassungen mit und ohne Choranteil hat, steht erst vor der Veröffentlichung!) Aber dennoch: von den Messen abgesehen weist sein Werkverzeichnis genug Chorisches auf, das der Renaissance wert wäre. Die Chorbearbeitung der „Sieben Worte des Erlösers am Kreuze“ von 1796 — vorausgegangen war bekanntlich die Fassung durch den Passauer Kapellmeister Joseph Frieberth — darf als bekannt angenommen werden. Da ist aber neben dem siebenstimmigen „Italian catch“ (1791) insbesondere „Der Sturm“ zu erwähnen (1792), ein Chorwerk mit Orchester, das nach dem Gedicht von John Walcott alias Peter Pindar als „The storm“ — „for four voices and a full band“ — eine Art „Madrigal“-Studie zu dem ist, was dann in der „Schöpfung“ unter dem Eindruck der Englandreise und der Werke Händels zur Reife gelangte; italienisch ist es unter dem Titel „La tempesta“ geläufig. (1794 schrieb Haydn noch Arie und Chor aus Seldon-Nedhams „Mare clausum“ unter dem Titel „The Invocation of Neptun“, ein schüchterner Gehversuch des alten Mannes in der ungewohnten englischen Sprache.) Wer Haydns Kanons zu würdigen weiß, braucht nicht auf sie aufmerksam gemacht zu werden (z. B. den Oxford-Kanon „Thy voice o harmony“).

Im Bewußtsein des Chorvertrauten ist der Name Bachs mit dem Mendelssohns verknüpft. Wann hört man den „Paulus“, den „Elias“, die „Erste Walpurgisnacht“, Mendelssohns Goethe-Huldigung, die er schon 1831 konzipierte und zwölf Jahre später umarbeitete? In dieser Zeit der mählichen Besinnung auf einen neuen, von Palestrina und Bach beeindruckten Chorstil, insbesondere im sakralen Raum, sind Mendelssohns Psalmen hochbedeutsame Ansatzpunkte; man erinnere sich des 42., des 95. oder des 115. Psalms, um einen anderen Mendelssohn zu entdecken als jenen, den man aus den „Liedern ohne Worte“ kennt! Fraglicher erscheinen die Chorwerke des hochgeschätzten Instrumentalkomponisten Louis Spohr. Ihnen haftet der zeitgebundene Geschmack der Oratorik des

frühen 19. Jahrhunderts an. Gleichwohl —, vielleicht lohnt sich ein Versuch und belehrt uns eines Besseren (wie es die Chorrenaissance bei Berlioz getan hat). Der Oratorientyp der Zeit liegt im Legendären, in der „Historienmalerei“ (nicht unähnlich der bildenden Kunst) oder im Eschatologischen. Es sind dies bei Spohr die Oratorien „Das jüngste Gericht“ (1811) und „Die letzten Dinge“ (1826), die zu dem zweiten Typus gehören, während „Der Fall Babylons“ (1842) eines der Legendenstücke ist, wie sie u. a. auch bei Carl Loewe begegnen. „Des Heilands letzte Stunden“ (1835) berührt das seit Grauns „Tod Jesu“ (1750) vom biblischen Passionscharakter der liturgiegebundenen Behandlung abweichende Thema der Christus-Oratorien (Friedrich Kiel, Hector Berlioz, Franz Liszt, Felix Draeseke, Heinrich von Herzogenberg, Gerhard von Kußler).

Während sich das Chorwerk Richard Trunks — der gleichaltrige Wetzel ist hauptsächlich als Lyriker hervorgetreten — auf die verschiedenen Besetzungsarten des madrigalischen Stils erstreckt, ist bei Joseph Haas die ganze Weite eines vom Motettischen (Angelus Silesius=Motetten!) bis zum Oratorischen reichenden eingefügten Chorstils, innerhalb dessen eine angenehme Vielfalt von Varianten je nach Inhalt und Besetzung einen großen Reichtum ausbreitet, anzuführen. Eine Detaillierung erscheint angesichts der Tatsache, daß Haas' Chorwerke bestbekannt sind, nicht notwendig. Dasselbe gilt auch für Pfitzner und Strauß. Hingewiesen sei jedoch darauf, daß es aus Pfitzners Feder nicht nur die Eichendorff-Kantate „Von Deutscher Seele“, „Das Dunkle Reich“ und „Fons salutaris“ gibt, sondern auch neben den Männerchören op. 42 vor allem das kühne Frühwerk op. 16 nach Schillers „Columbus“ für achtstimmigen Chor. Bei Strauss sind es das op. 76 („Die Tageszeiten“ für Männer- oder gemischten Chor mit Orchester), „Wanderers Sturmlied“, „Taillefer“, die Männerchöre op. 34 (nach Schiller und Rückert), op. 62 („Deutsche Motette“) und Rückerts „Göttin im Putz-zimmer“.

Es bleiben in der Betrachtung der Fünfzigjährige und der Fünfhundertjährige, von denen wir ausgingen. Harald Genzmer, dessen „Messe in E“ von der Essener Uraufführung 1953 her in nachhaltender Erinnerung ist, hat gerade in der letzten Zeit durch eine stattliche Zahl von Chorsätzen die moderne Literatur beständig bereichert. Gerade in ihnen liegt eine Möglichkeit, den Einsatz der Chöre für das Schaffen der Zeit weitgehend zu aktivieren, eine Frage, in der die heutige Chorpflge sehr Wesentliches beizutragen pflegt, vielleicht sogar das Mit-Wesentlichste, weil es in erster Linie von Nichtfachmusikern bereitgestellt wird.

Im Namen Hofhaimers endlich, des musikalischen Humanisten aus Radstadt, erfüllt sich die Situation des frühen 16. Jahrhunderts, und zwar in der Gesamtheit der deutschen und niederländischen Liedsatzkunst. Und das ist ein Thema, über das wohl nichts gesagt zu werden braucht.

Wie gesagt: auch ohne die Jubiläumswelle, die unsere Zeit so liebt, noch ankurbeln zu wollen, mögen diese Hinweise auf dies und jenes zum Nachdenken, Nachblättern und vielleicht gar zum — Singen anregen. Mehr sollte mit diesem kurzgefaßten Jubiläumsführer durch das Chorjahr 1959 nicht gesagt und getan werden.

Bildungsarbeit eines Chors

Nicht nur unter dem Aspekt der eigenen Freude am Singen und der fröhlichen Bereitschaft, andere daran teilhaben zu lassen, sondern auch unter der Zielsetzung, in systematischer Kleinarbeit erzieherisch und bildend zu wirken, kann eine chorische Tätigkeit stehen. Das hat z. B. der Nürnberger Madrigalchor im Verlauf der Jahre bewiesen. Unter der Leitung von Otto Döbereiner und meist in Zusammenarbeit mit dessen Bruder Christian Döbereiner und der Vereinigung für alte Musik Nürnberg-München hat der Chor über die öffentlich konzertante Wirksamkeit hinaus seine Aufmerksamkeit auf die Jugend gerichtet. In einer stattlichen Anzahl von Schul- und Jugendkonzerten hat er nicht nur innerhalb Nürnbergs, sondern über den fränkischen Raum hinaus allgemach das ganze bayerische Land „erobert“. Im Jahre 1958 waren es nicht weniger als vier Reisen, bei denen derartige Konzerte u. a. in Pegnitz, Wunsiedel, Selb, Arzberg, Weilheim, Garmisch, Ettal, Oberammergau, Füssen, Immenstadt, Oberstdorf, Donauwörth, Banz, Ebermannstadt, Landshut, Reichenhall, Berchtesgaden, Wasserburg und Landsberg geboten wurden. Für das Jahr 1959 sind mehr als zwanzig Konzerte geplant mit Reisen durch Franken, Nieder- und Oberbayern. In den insgesamt seit 1953 veranstalteten 114 Konzerten wurde nicht nur dem geschichtlichen Erbe, sondern — meist in einem Gesamt von Musik aus vier Jahrhunderten — auch und besonders der Gegenwart (u. a. in Sätzen von Büchtem, Thieme) Raum gegeben. Der Erfolg offenbart sich in der Tatsache, daß der Chor alle Jahre an denselben Orten und an neuen Stätten sein segensreiches Tun vollbringen kann.

ev

Chor

Der „Liederkranz“ Heilbronn führte in Heilbronn unter Mitwirkung der Sängervereinigung „Eintracht 1893“, Heilbronn-Sonthcim, des Schwäbischen Symphonie-Orchesters Reutlingen sowie der Solisten Margit Winkler, Heinz Friedrich und Fritz Barth unter der Leitung von Helmut M. Reger Carl Orffs „Carmina burana“ zum ersten Male auf.

Der ausgezeichnete Oratoriensänger Prof. Fred Drissen wurde am 25. Februar 70 Jahre alt. Drissen, der in unverminderter Frische als Sänger und geschätzter Lehrer an der Nordwestdeutschen Musik-Akademie Detmold tätig ist, hat im internationalen Musikleben durch seine Händel- und Schubert-Interpretation einen guten Namen und stand vor allem im Berlin der Furtwängler-Zeit in hohem Ansehen.

Seit seiner Gründung vor zehn Jahren haben die „Dortmunder Sängerknaben“ — vormals „Dortmunder Knabenchor“ — unter ihrem jungen Dirigenten Helmut Bogenhardt zahlreiche Konzerte in Westdeutschland und dem benachbarten Holland gegeben. Helmut Bogenhardt selbst ist Schüler von Prof. Kurt Thomas. Seiner Initiative ist es zu verdanken, daß ein konzertreifer Chor von 50 Sängerknaben und ein zweiter sogenannter Nachwuchschor gebildet werden konnten. Auch eine Instrumentalgruppe des Chors wurde 1958 gegründet.

DIE SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes der Singschulen e. V. · Redaktion: Ludwig Wismeyer

Stimmprüfung

HILDEGARD KRÜTZFELD-JUNKER

Die Frage „Wie prüfe ich eine Stimme?“ tritt an den Singschullehrer und Chorleiter oft und oft heran. Die daraus erwachsende Verantwortung ist groß; denn die Antwort kann über ein ganzes Leben mit oder ohne Musik, für oder gegen sie entscheiden. Im folgenden stellen wir einen Vorschlag zu einer Stimmprüfung zur Diskussion, da darin vieles auch für die Singschulen Gültigkeit hat. Einiges wird der an Greinerschem Vorbild geschulte Stimmprüfer sicher anders machen, Es wäre für unsere Stimmarbeit aufschlußreich, wenn sich unsere Leser darüber im Für und Wider äußern würden.

Die Redaktion

„Man kann eine Stimme nicht aufschreiben, man muß lernen, sie mit dem Ohr zu ergreifen.“

(Diruta, 16. Jahrhundert)

Möglichkeit für den Verlauf einer Stimmprüfung

1. Ich unterhalte mich in zwangloser Weise mit dem Schüler.

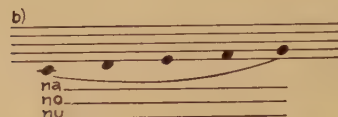
Warum? Jeder Prüfling befindet sich mehr oder weniger in einem Zustand der Spannung, wenn nicht gar der Verkrampfung, der der stimmlichen Äußerung hinderlich ist. Ein freies Gespräch trägt zur Lockerung der Haltung des Prüflings bei und bewirkt eine Verringerung oder sogar Behebung von Angst und Aufregung. Unauffällig stelle ich evtl. Fehler beim Sprechen fest: Lispeln, Stottern, zu schnelles und hastiges Sprechen oder auch Atemfehler. Ich höre heraus, ob die Stimme wohlklingend ist und wie weit sie Variationsbreite besitzt.

2. Ich lasse den Schüler ein selbstgewähltes Lied singen und achte auf Umfang, Ausdruckskraft und Schallkraft (Resonanz) der Stimme, auf Stimmklangfarbe (Timbre) und die Art der gesanglichen Darstellung des textlichen Inhalts. Zugleich ergibt sich ein gewisser Einblick in die Musikalität und bereits ein Eindruck von der Persönlichkeit des Schülers.

3. Ich singe mit dem Schüler einige leichte Übungen, z. B.:



In bequemster Stimmlage beginnend, wird diese Übung auch mit Vokal- und Konsonantenwechsel halbtönenstufenweise nach oben und nach unten gehend gesungen. Zwei- bis dreimalige Wiederholungen genügen. Der Hinweis, auf Silben zu „sprechen“ (d. h. so zu singen, als ob man spräche), dient der Natürlichkeit und Lockerung der Sprache und Haltung.



Diese Legatoübung, die wie a) halbtönenstufenweise höher und tiefer gesungen wird, verwende ich zur Feststellung der Lage des Stimmbruchs, d. i. der Übergang von einem zum anderen Stimmregister (Brust-, Mittel-, Kopftönenregister, Registerwechsel). Die Lage des Bruchs berücksichtige ich z. B. mit bei der Einreihung des Schülers in den Sopran oder Alt (Tenor oder Baß).



Zur Prüfung der Schallkraft singe ich mit dem Schüler die Übung 3c. Den 1. Ton lasse ich zunächst ein wenig, dann länger und schließlich beliebig lang aushalten und nach leisem Ansatz auch vorsichtig anschwellen.

Nachsatz: Eine endgültige Beurteilung der Stimme kann im Verlauf einer einzigen Stunde nicht gegeben werden. Sie verlangt Zeit und Ruhe und ein Hineinverfolgen in den ganzen Stimmapparat. — Es ist ratsam, für jede Stimme ein Merkblatt anzulegen und die Eintragungen von Zeit zu Zeit zu ergänzen, d. h. die Stimme laufend zu beobachten.

Einige Bemerkungen zum Thema „Stimmprüfung“

A. Wann soll sie durchgeführt werden? — Grundsätzlich ist sie zu jeder Zeit möglich. — Notwendig ist sie besonders

- I. bei Einführung des mehrstimmigen Singens bzw. Aufstellung eines Kinderchores,
- II. bei Beginn und während der Zeit des Stimmwechsels (Mutation),
- III. vor der Bildung eines Oberstufenchores in weiterführenden Schulen, Einrichtung eines Jugendsingekreises und auch bei Aufstellung eines Erwachsenenchores und immer
- VI. bei Beginn des Sologesangunterrichts.

B. Wie kann sie in den verschiedenen Altersstufen verlaufen? — im allgemeinen in jedem Fall wie oben beschrieben, Selbstverständlich sind dabei Schwerpunktverschiebungen möglich und nötig, z. B.:

Zu I.: Punkt 1 der obenerwähnten Übungen bleibt bestehen. In der Regel wird sich das Gespräch auf das „Gernsingen“ beziehen. Da jüngere Kinder durchweg

weniger Hemmungen haben als ältere, genügen evtl. schon wenige Sätze, um die Sprechstimme kennenzulernen. Das selbstgewählte Lied, also Punkt 2, wird die stimmlichen Möglichkeiten deutlich machen. Wir richten das Ohr nicht nur auf den Umfang der Stimme, sondern gleich auch auf das Timbre, auf die Reinheit und Sauberkeit des Stimmklanges. Mehr noch als der Umfang entscheidet das Timbre, ob der Schüler Sopran oder Alt singen soll. Wichtig ist auch die stimmliche Sicherheit, das „Stimme-halten-Können“, sowie die allgemeine Musikalität. Punkt 3 erübrigt sich zum Teil. Er gewinnt an Bedeutung und ist evtl. zu erweitern, zu variieren, wenn der Verdacht einer Stimmerkrankung aufkommt. In den meisten Fällen sprechen die Kinder dann schon mit belegter Stimme. Bei jeglichem Krankheitssymptom ist es erforderlich, die Eltern zu benachrichtigen und ihnen zu empfehlen, einen Arzt (Phonetiker) zu Rate zu ziehen und eine gründliche Kehlkopfspiegelung vornehmen zu lassen.

Zu II. Knaben- und Mädchenstimmen unterliegen dem Stimmwechsel. Zunächst ist festzustellen, ob ein Stimmwechsel oder eine Erkrankung vorliegt. Soll-ten Gespräch und selbstgewähltes Lied (evtl. durch besonders geeignete Tonhöhenlage und geringen Tonumfang) zu keiner ausreichenden Klarheit führen, so treten jetzt die Übungen von Punkt 3 in den Vordergrund, die nunmehr wie angegeben durchgeführt werden müssen. Je weiter der Stimmbruch fortgeschritten ist, desto kleiner ist der Stimmumfang, desto verschleierter klingt die Stimme, desto öfter „schnappt“ sie „über“. Auch die augenblickliche Toneinsatzfähigkeit wird immer geringer, da der Schüler mitunter schon nicht mehr seine eigentliche Oktavlage findet (besonders bei Jungenstimmen), die es ja auch für ihn in dieser Zeit noch nicht sicher gibt. Mutierende Stimmen dürfen nicht in einen Chor hineingenommen werden! Gewiß ist eine gewisse unterschiedliche Behandlung mutierender Knaben- und Mädchenstimmen möglich; Schonung ist jedoch in beiden Fällen oberstes Gesetz! Empfehlung: nur leise sprechen; wenn überhaupt, dann auch nur mit Vorsicht und ohne Anstrengung (Anspannung!) singen!

Literatur: Ludwig Heß, Die Behandlung der Stimme vor und nach der Pubertät, 1927.

Zu III.: Punkt 1 und 2 der Prüfung werden in vertrauter Weise vorgenommen, um tonliche Sauberkeit und musikalische Sicherheit zu erkennen. Die Übungen aus Punkt 3 sind auch hier unumgänglich. Einzelzeiten dazu: 3 a) wird von dem Prüfling mit kleiner Zäsur zweimal gesungen, und zwar auch dann noch, wenn die Übung anfängt, Schwierigkeiten zu bereiten, damit die Stimmgrenzen nach oben und nach unten deutlich werden. Aber immer in günstiger Lage beginnen lassen!

Mit 3 b) führe der Prüfer die Stimme in die Höhe, um dort die Lage des Bruchs festzustellen. Entsprechend wird auch diese Übung nach unten geführt, denn auch der Übergang von der Mittel- zur Bruststimme ist für die rechte Einordnung der Stimme von Wichtigkeit.

Bei 3 c) ist es wesentlich, den 1. Ton lang auszuhalten. Auch sie wird in hoher und tiefer Lage gesungen, um letztlich die gute Stimmlage eindeutig herauszuhören zu können. In den Übergangslagen — Sopran e'' — f'', Alt c'' — d'' wird beim Versuch, den 1. Ton anschwellen zu lassen, die Stimme dem Prüfling kaum gehorchen!

Bei der Prüfung III wird auch das „Vom-Blatt-Singen“ eine Rolle spielen, das die Chorarbeit in weitem Maße von notentechnischem Üben entlastet und Zeit frei macht für vertiefende und rein musikalische Arbeit. Gewarnt wird vor einer oft vorkommenden „Notlösung“: eine tonlich sichere Sopranstimme darf nicht dem Alt zugeteilt werden!

Bei jeder Stimmprüfung geht es um den Schüler und nur um seine bestmögliche Stimmförderung — nicht um Arbeitsvorteile für den Lehrer!

Zu IV: Wenn auch die einzelnen Prüfungsvorgänge die gleichen bleiben, so sind doch bei einer Solostimmprüfung sowohl Voraussetzung als auch Ziel völlig anders.

Im Gegensatz zu den Prüfungen unter I—III wird ein ausführliches Gespräch geführt werden müssen. Da es sich beim Sologesangunterricht immer um Erwachsene (frühestens ab 18 Jahren) handelt, werden ggf. auch berufliche Pläne im Mittelpunkt des Gesprächs stehen. Bei dieser Prüfung ist nämlich nicht nur die Eigengesetzlichkeit der Stimme zu beurteilen, sondern darüber hinaus sind auch die Stimmforderungen des in Aussicht genommenen Berufs zu bedenken (Lehrberufe(!), sängerische Tätigkeit...). Eine einwandfreie Beurteilung wird in der Regel erst nach einer gewissen Unterrichtszeit erfolgen können.

Das selbstgewählte Lied (Punkt 2) wird entweder ein Kunstlied oder eine Arie sein. Wenn bei der Beurteilung auch ästhetische Gesichtspunkte von großer Bedeutung sind, so bleiben doch die drei bewährten Betrachtungspunkte der vorausgegangenen Prüfungen bestehen. Die Frage nach dem Umfang der Stimme tritt hinter der nach Schallkraft und Timbre zurück. Besonders das Timbre ist entscheidend, da hier der wichtigste Ausgangspunkt für die Arbeit liegt.

Sollte der Prüfling evtl. die Absicht haben, eine sängerische Berufstätigkeit zu wählen, so ist natürlich auch der Gesamteindruck der Persönlichkeit zu werten.

Handelt es sich um einen Schüler, der gleichzeitig in einem Chor mitsingt, so ist es zweckmäßig, ihn zunächst aus dem Chor herauszunehmen. Für den Fall, daß bezüglich der Einstufung des Schülers (Sopran oder Alt/ Tenor oder Baß) Unsicherheit besteht, so empfiehlt es sich, anfangs „neutral“ zu arbeiten. Mit der Zeit wird es sich zeigen, welche Lage einmal die natürlichste sein wird.

(Aus Unterrichtshilfen für die Mitglieder des Arbeitskreises für Schulmusik. Herausgeber: Richard Junker.)

Was mit 65 Jahren alles herauskommen kann

Waldemar Klink, Nürnbergs Singschuldirektor, legt mit Schuljahrseinde sein Amt nieder, da er im Februar 65 Jahre alt geworden ist (siehe Märznummer „Die Singschule“). Der nachstehende kurze Lebenslauf Klinks charakterisiert den Menschen und Musiker Klink aus seiner eigenen Feder, weshalb wir ihn unseren Lesern mitteilen wollen, selbst auf die Gefahr eines „Protests“ von Waldemar Klink hin, der diese Zeilen eigentlich nicht für die Öffentlichkeit zusammengestellt hat.

Ich bin geboren am 14. Februar 1894 zu Heidenheim am Hahnenkamm. Dort gibt es mächtig viel Kalk, auf kahlen Bergen wirr weidende Schafherden (die Hei-

denheimer werden deshalb „Schaffläuse“ gehänselt), in den Äckern mehr Steine als Schollen und in den umwaldeten Tälern kärgliches Bauerntum.

Die Schreinerfamilie Klink war im ganzen Hahnenkamm bekannt, ja fast verrufen wegen ihrer Musikbesessenheit. Alle Klinks spielen Klavier und Orgel, alle singen, alle lieben so unbegreiflich die strenge Musik, die man im Dorf gar nicht mag. Alle Klinks „spinnen“. Einer ist Schreiner und spielt zugleich in der Kirche die Orgel, einer ist Orgelbauer und baut sich auf dem Heustadel selbst eine Kleinorgel; einer hat den Dirigierfimmel und geht nach Amerika als „Kapellmeister“, einer wird Lehrer und spinnt auf der Orgel mit Bach und Reger — und der kleine Waldemar muß schon mit acht Jahren die Soli im „Messias“ krähen. Die Schreinerwerkstatt zu Heidenheim ist dazu der Proberaum.

Lehrjahre

1907—1912: Lehrerbildungsanstalt Schwabach. Dort ab 1912 Dirigent des Seminarchores und des Orchesters.
1912—1913: „Hilfslehrer“ in Hersbruck und stellvertr. Organist an der dortigen Stadtkirche.

1913—1914: „Unterlehrer“ in Schwäbisch-Hall (in Bayern gab's keine Anstellung für junge Lehrer) und dort mit 19 Jahren erstmals Leiter eines Gesangvereins.

1914—1918: Teilnahme am 1. Weltkrieg beim Württ. Inf.-Reg. 121. Ab 1917 Leutnant und ab März 1918 Regiments-Adjutant. Das war sehr nützlich, denn dabei habe ich das „Organisieren“ (natürlich jenes der guten Bedeutung) gründlich gelernt.

1919: als Volksschullehrer nach Nürnberg versetzt. Sologesang bei Constantin Brunck und Tonsatz bei Carl Rorich.

1921: Gründung eines großen Jugendchores auf Anregung von *Schulrat Meyerhöfer*. Damit Auftreten in Konzerten und im Anfangs-Rundfunk.

1924: Übernahme des *Nürnberger Männergesangvereins* als Nachfolger von Anton *Hardörfer*. Zunächst nur Mißerfolge. „Der noch sehr junge Chorleiter mußte erst lernen, sein Temperament zu zügeln“ (Willi Esche).

1927—1928: An der Hochschule für Musik in Berlin. Chorleitung bei Siegfried Ochs, Tonsatz bei Paul Hindemith, Sologesang bei Ludwig Heß und Dirigieren bei Walter Gmeindl.

1928: Übernahme des berühmten *Hardörferchores* und Zusammenschluß mit dem *Demmerchor* zum „Nürnberger Kammerchor“. Mit diesem qualitativ günstigen Chor ab 1930 *Uraufführungen* bedeutender A-cappella-Werke: Weihnachtsoratorium von Kurt Thomas 1930, Totentanz von J. Rauch 1931, Kleine Passion von Max Gebhard 1932, Choralpassion von Distler 1933 usw.

Arbeitsjahre

1929—1940: Zusammenarbeit mit Dr. Kalix in den KZM; Zusammenarbeit mit GMD A. Dressel.

1935: Gründung der *Nürnberger Singschule*. Anreger hierzu Max Gebhard. Absolvierung des *Augsburger Singschulseminars*.

Erste Erfolge der Singschule:

1936: „Die Reise um die Erde“ im Opernhaus unter Prof. R. Hartmann.

1937: „Hans im Glück“ und „Dornröschen“ im Alten Schauspielhaus.

1940: „Hänsel und Gretel“ unter Conz im Opernhaus mit Kinderbesetzung.

1945: Am 2. Januar Zerbombung des schönen, geschmackvollen Singschulgebäudes Findelgasse 7 und Schließung der Singschule.

Im September 1945 wird W. Klink Bauhilfsarbeiter und büßt 2½ Jahre für ein System, das er gehaßt hat. Und trotzdem waren gerade diese Schmachjahre die glücklichsten seiner Laufbahn.

Der große Glücksfall

Obwohl die Amerikaner W. Klink jegliches öffentliches Auftreten verboten hatten („Sie und Dressel werden nie mehr einen Taktstock in die Hand nehmen“), sammelten sich die alten Singschüler heimlich im Schutze der Kirche (Oberkirchenrat D. Schieder und Geistlicher Rat Freitag) und probten wöchentlich dreimal. Diese Anhänglichkeit in größter Notzeit gab mächtigen Auftrieb.

Als diese jungen Leute — sie waren auf 200 Chormitglieder angewachsen — im Jahre 1947 endlich an die Öffentlichkeit traten und überzeugende Chorkunst boten, gab's die große Überraschung: die verschwundene Singschule hat heimlich ein Kind ausgetragen, nämlich die „Nürnberger Singgemeinschaft“.

Wiederum für moderne Musik tätig.

Uraufführungen: Joseph Rauch „Heitere Nachtmusik“, Kurt Hessenberg „Fiedellieder“, Thieme „Tröstliche Einkehr“ und Hans Lang „In dulci jubilo“.

Erstaufführungen: Orff „Carmina burana“, Strawinsky „Psalmensinfonie“ und „Babel“, Hindemith „Claudel-Kantate“, Thieme „Der Tagkreis“, Kaminsky „Magnifikat“ usw.

Daneben an Oratorien: Mozart „Requiem“, Brahms „Ein deutsches Requiem“, Bach „Johannes-Passion“ und „Hohe Messe“, Haydn „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ und Pfitzner „Von deutscher Seele“.

Beglückend war die Zusammenarbeit mit GMD Dressel.

1949: Wiedererrichtung der Städtischen Singschule. Diesmal Anreger GMD Dressel.

Uraufführungen: C. Bresgen „Igel als Bräutigam“ und „Brüderlein Hund“, L. Gebhard „Der Esel“.

Bei den alljährlichen Konzerten *Junggesang* fast nur *Uraufführungen* von Jugendkantaten.

Worauf ich stolz bin

Daß ich die Jugend für die Musik begeistern konnte.

Daß ich mich immer für zeitgenössische Kunst einsetzen durfte.

Daß ich nie versessen war, selbst als Dirigent in Erscheinung zu treten, sondern daß ich neidlos Dressel, Sacher, Hindemith, Gorvin und Riede die Leitungen überließ.

Und jetzt?

Die Leitung der Singschule übergebe ich im Juli meinem Nachfolger.

Die Leitung der Singgemeinschaft behalte ich so lange, bis sich ein tüchtiger Nachfolger gefunden hat.

Alfred Einstein

Geschichte der Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart

Ln. DM 15,40

Die Quintessenz der wissenschaftlichen und künstlerischen Lebensarbeit des Verfassers in abgeklärtester und präzisester Form, ein Standardwerk für alle, die sich ernsthaft mit Musik beschäftigen.

Größe in der Musik

Ln. DM 12,80

„Sein neues Buch, betitelt ‚Größe in der Musik‘, darf unsere unbegrenzte Bewunderung in Anspruch nehmen... Es wird mit großem Genuß von jedem Musikliebhaber gelesen werden und zugleich von ungeheurem Wert für den Berufsmusiker und sogar für den Musikforscher sein.

Music News, New York

Mozart. Sein Charakter — sein Werk

Ln. DM 20,40

Eine Fundgrube an Anregungen und Erkenntnissen für jeden Mozartfreund.

„Wer in das einmalige Phänomen des großen Salzburgers tiefer eindringen will, wird an diesem Werk nicht vorbeigehen können.“ Der Bund, Bern

„Kein besseres Werk gibt es für den aufmerksamen Musikliebhaber, um das Werden der Kunst zu verfolgen.“ Osterr. Musikzeitschrift

Schubert. Ein musikalisches Porträt

Ln. DM 19,80

Das Buch gibt selbst Musikern und Musikfreunden, die „ihren Schubert“ gut zu kennen glauben, eine Menge neuer Gesichtspunkte und Anregungen. Fast alle Lieder und etwa 280 andere Werke Schuberts sind je nach ihrer Bedeutung erwähnt, knapp charakterisiert oder ausführlich behandelt. Die biographischen Angaben sind authentisch, knapp und sachlich.

Gluck. Sein Leben — seine Werke

Ln. DM 14,80

Die Gluck-Biographie weist all die Eigenschaften auf, die für das gesamte Schrifttum Einsteins charakteristisch sind: die großartige Verknüpfung eigener Forschungsergebnisse mit umfassender Betrachtung der Persönlichkeit und des musikalischen Schaffens: dies alles getragen von einer überaus eleganten, flüssigen Darstellungsweise und illustriert durch zahlreiche prägnante, oft auch wenig bekannte Notenbeispiele aus den Werken Glucks.

Briefe deutscher Musiker

Ln. DM 11,60

In dieser direkten Aussage durch Briefe liegt so viel menschlicher Reiz, daß wir ein ganz neues und oft überraschendes Bild vom Wesen und Charakter der großen deutschen Musiker empfangen. Die hochinteressante Einführung mit all den Erläuterungen, biographischen Hinweisen und Quellenangaben verschafft dem Leser und Musikfreund einen seltenen Genuß.

Von Schütz bis Hindemith

Essays über Musik und Musiker

Ln. DM 13,20

„Für den Musikfreund wie für den Fachmann gleichermaßen lehrreich: Ersterer findet hier eine Fülle stofflichen Wissens ausgebreitet, letzterer entdeckt in diesen Texten manche innere Bezüge, die ihm bis jetzt unvertraut sein mochten.“

Die Weltwoche, Zürich

Nationale und universale Musik

Neue Essays Ln. DM 14,80

Wie bei dem ersten Bande („Von Schütz bis Hindemith“) ist auch in der hier vorliegenden zweiten Sammlung Essays von Alfred Einstein die Gruppierung der Aufsätze in Beiträge zur Biographie einzelner Komponisten und in Studien allgemeiner Art beibehalten worden.

BÄRENREITER-VERLAG

Dieses hier ist „PAO“,
die reizende Figur einer neuartigen
Blockflötenfibel für Kinder



pao

Eine Blockflötenfibel

von

LINDE HÖFFER v. WINTERFELD

Bildhafte Gestaltung Erika van Loyen.

92 Seiten, Format 27,5 × 20,5 cm.

Die neuartige Blockflötenfibel vermittelt mit Hilfe des bildhaften Eindrucks dem Kind die Anfänge des Blockflötenspiels. Linde Höffer v. Winterfeld verstand es, den gesamten Lehrstoff in eine anregende, reizende Geschichte zu kleiden, mit der sie das musikalisch interessierte Kind gleichsam im Plauderton durch einen genau durchdachten Unterrichtskurs führt, den Erika van Loyen mit ihren charakteristischen Bildern anschaulich illustrierte.



Fordern Sie unseren Prospekt
mit Probeseiten

HANS SIKORSKI HAMBURG

städt. akademie für tonkunst, darmstadt

Kommissarische Leitung: Irmgard Balthasar.

Meister- und Ausbildungsklassen, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher m. Staatsexamen. Erw. Seminar m. Abschlußprüfung f. Jugendmusikschulen, Chor, Orchest., Vorlesungen

Komposition: Heiß, Lehner / Gesang: Dr. Hudemann, Einfeldt, Zeh / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyer-Sichting, Müller-Gündner, Oscher / Violoncello: Lehner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemark / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess, Landestheater / Pädagogik - Methodik - Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung:
Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4
Telefon: 80 31, Nebenstelle 339

Leopold Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg

Direktor: Dr. Fritz Schnell

stellv. Direktor: Prof. Karl Kottermaier

Ausbildung in allen musikalischen Fächern, Seminar für Privatmusikerzieher, kath. u. ev. Kirchenmusik, Opernschule, Orchester- und Kammermusikklassen, Studio für neue Musik. - Sonderkl.: Prof. Rudolf Koeckert, Violine.
Auskunft und Anmeldung: Maximilianstraße 59

Konservatorium der Stadt Duisburg

Leitung: Dir. Dr. Karl Otto Schauerte
Schule für Musikfreunde - Ausbildung in Gesang und allen Instrumenten - Theoretische Kurse / Fachschule für Musik - Seminar für Musikerziehung - Opernchor-schule - Orchesterschule - Opernschule.

Auskunft: Sekretariat, Neckarstraße 1 (Stadttheater),
Fernsprecher: 3 44 41, Nebenstelle 78.

Folkwangschule der Stadt Essen

Musik · Tanz · Schauspiel · Sprechen

Auskunft und Prospekte: Essen-Werden, Abtei

Telefon 49 24 51/53 · gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel

Abt. Musik: Leitung Prof. Heinz Dressel
Ausbildung

bis zur Konzert- bzw. Bühnen- oder Orchesterreife.
Klavier: Detlef Kraus, G. Stieglitz, I. Zucca-Sehlbad, E. Hüppe, A. Janning. - Violine: Wolfgang Marschner, Prof. F. Peter, G. Peter, R. Haass. - Cello: Klaus Stordk. Cembalo und Generalbaß: Helma Elsner. - Komposition und Tonsatz: Erich Sehlbad, Siegfried Reda. - Musikwissenschaft u. Studio für Neue Musik: Dr. Karl H. Wörner.

Orchesterschule: Leitung Prof. Heinz Dressel

Opernabteilung: Leitung Prof. H. Dressel. - Gesang: Hilde Wesselmann und C. Kaiser-Breme. - Leitung der musikalischen Einstudierung: H. J. Knauer. - Leitung des szenischen Unterrichts: Günther Roth. - Opernchor-schule: H. J. Knauer. - Dirigenten- u. Chorleiterklassen: Prof. H. Dressel, K. Linke. - Seminar für Privatmusik-lehrer. - Jugendmusikerzieher: G. Stieglitz. - Rhythmische Erziehung: E. Conrad. - Katholische Kirchenmusik: Prof. E. Kaller. - Evangelische Kirchenmusik: Kirchenmusikdirektor Reda.

Abt. Tanz: Leitung Kurt Jooss. Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch-praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

Abt. Schauspiel u. Sprechen: Leitung N.N.
stellvertretender Leiter Eugen Wallrath.

Ausbildung bis zur offiziellen Bühnenprüfung,
Seminar für Sprecher, Sprecherziehung und Sprechkunde.

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Löthar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. - Solistenklassen f. Gesang u. alle Instrumentalfächer - Kirchenmusikabteilung - Schulmusikabteilung. (Ausbildungs-zweige f. höhere u. Mittelschulen) - Seminare f. Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend- u. Volksmusik - Opernabteilung - Schauspielabteilung - Tanzabteilung - Orchesterschule. Auskunft u. Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung.

Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Bronislaw Gimpel), Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren.

Seminare für Schulmusik, Evang. u. Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule.

Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Bad. Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

PROFESSOR MAX ROSTAL F. G. S. M.

hält seinen

6. Internationalen Sommerkursus für Geigen- (Bratschen-) Spiel

in Strobl am Wolfgangsee, Salzkammergut, Österreich

20. JULI - 15. AUGUST 1959

Der Kursus besteht aus:

1. Individuellen Stunden (in Anwesenheit der aktiven und passiven Kursteilnehmer).
2. Vorträgen, mit anschließender Diskussion für alle Kursteilnehmer.

Auskunft und Broschüre erhältlich durch:

THE SECRETARY, MAX ROSTAL SUMMER COURSE, Weststr. 12, BERN, Schweiz

Corveyer Musikwoche 1959

vom 24. bis 31. Mai
im Kaisersaal der ehem. Reichsabtei Corvey

Veranstalter: Stadt Höxter

Schirmherr: Reg.-Präs. Dr. Galle, Detmold

MITWIRKENDE:

24. Mai

Strub=Quartett Detmold

27. Mai

Westf. Kammerspiele Paderborn

28. Mai

Marien=Kantorei Lemgo

30. Mai

Klavierduo Bauer=Bung Stuttgart

31. Mai

SWD=Kammerorchester Pforzheim

Auskunft: Kulturamt Höxter

Kartenverkauf: (Ruf 601—604)

Eine der heute beliebtesten Händel-Arien,
mit einfachster Aufführungspraxis:

„Nell dolce dell'oblio“ (Gedanken an Phyllis)
für Sopran, Flöte (oder Blockflöte) u. Klavier (Cembalo),
Violoncello ad lib., Text deutsch und italienisch
kpl. DM 4,—

Eine notwendige Neuerscheinung:

Kadenz zu Händels Harfenkonzert B=Dur
(II. Satz) DM 2,50

von Kurt Gillmann mit Spezialstudien zum I., II.
und III. Satz



Musikverlag Wilhelm Zimmermann,
Frankfurt a. M.

Wo fehlt eine?



Wir liefern alle Schreibmaschinen. Viele
neuw. günstige Gelegenheiten im Preis
stark herabgesetzt. Auf Wunsch Um-
tauschrecht. Sie werden staunen. Fordern
Sie unseren Gratis-Katalog N 887
Deutschlands großes Büromaschinenhaus

NÖTHEL+CO. Göttingen

NEUERSCHEINUNGEN FÜR DIE ALTBLOCKFLÖTE

HANS = MARTIN LINDE

Neuzeitliche Übungsstücke für die Altblockflöte

Ed. Schott 4797 DM 3,50

Das Heft enthält u. a. Übungen für die
hohe Lage, die verschiedenen Artikula-
tionsarten, Phrasierung durch Atem oder
Zunge, Gabelgriffverbindungen, Dau-
menbewegung, federnder Zungenstoß,
Chromatik, Verzierungen.

Die Übungen ergänzen die Anleitung
von H.=M. Linde: Die Kunst des Block-
flötenspiels; sie sind ausgezeichnetes Stu-
dienmaterial zur Überwindung schwie-
riger und technischer Probleme.

Solobuch für Altblockflöte

Stücke aus dem 16. bis 18. Jahrhundert
herausgegeben von Johannes Runge

Ed. Schott 4796 DM 2,—

Deutsche, französische, englische und
italienische Kompositionen aus dem 16.
bis 18. Jahrhundert geben einen Quer-
schnitt durch diese Art der Blockflöten-
musik, der jedem Spieler der Altblock-
flöte viel Freude und Anregung ver-
mittelt. Die Stücke sind durchweg im
leichteren bis mittleren Schwierigkeits-
grad.

Kleine Vortragsstücke

aus dem 17. und 18. Jahrhundert
für Altblockflöte und Klavier
(Heinz Kaestner)

Ed. Schott 4857 DM 3,—

Die Sammlung enthält leichtspielbare
Stücke und Tänze von J. A. Hasse,
H. Purcell, G. F. Händel, J. B. Lully,
G. Ph. Telemann, W. Babell, J. S. Bach,
J. Chr. Pepusch, G. Mossi, F. Couperin,
E. F. dall'Abaco, Chr. Graupner.

Vier Stücke dieser Sammlung wurden
von Ferdinand Conrad (Altblockflöte)
und Ortrun Reichold (Cembalo) auf einer
Schallplatte der Deutschen Grammophon-
Gesellschaft (Spiel mit auf der Block-
flöte, EPL 3044, 45 UpM, 17 cm) vorbild-
lich musiziert. Auf der Rückseite dieser
Platte finden sich die gleichen Stücke,
jedoch ohne die Blockflöte, so daß es
möglich ist, sie zu der Begleitung selbst
zu spielen.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

HANS-PETER SCHMITZ

Singen und Spielen

Versuch einer allgemeinen Musizierkunde. 64 Seiten, mit einer Übersichtstafel. Kart. DM 4,80

Diese soeben erschienene allgemeine Lehre vom Musizieren gehört in die Hand eines jeden ernsthaften Musikbessenen, sei er nun Liebhaber oder Berufsmusiker; Instrumentalist, Sänger oder Dirigent; Komponist, Musiklehrer, Musikwissenschaftler oder Tonmeister. Die reichen Erfahrungen seiner bisherigen künstlerischen, musikwissenschaftlichen und pädagogischen Tätigkeit zusammenfassend und auswertend, hat Schmitz mit dieser seiner neuen, tiefeschürfenden Schrift die erste Musizierkunde überhaupt geschaffen, die für jede Art von Musik — alt und neu, vokal und instrumental — und damit für sämtliche Werke der Solo-, Kammer-, Orchester- und Chormusik Gültigkeit besitzt. Was die „Musizierkunde“ aber darüber hinaus noch im besonderen auszeichnet, ist der Leitgedanke des Humanen, der sich wie ein roter Faden durch sie hindurchzieht: Singen und Spielen als Tätigkeiten des Menschen, die ihn und sein Leben in ähnlicher Weise spiegeln, wie sie ihm dazu verhelfen können, sich selbst als Mensch besser zu erkennen.

BÄRENREITER-VERLAG
KASSEL UND BASEL

STAATL. BERUFSFACHSCHULE



FÜR GEIGENBAU

Mittenwald/Karw.



gegr. 1858

Ausbildung in Kunstgeigenbau,
Musik, Zeichnen, Theorie, Akustik.

Gute Berufsmöglichkeiten,
Auslandsbeziehungen.

Verlangen Sie Prospekte

ALPHONS SILBERMANN

Wovon lebt die Musik?

Die Prinzipien der Musiksoziologie

Der Mittag — Düsseldorf:

Ein Buch für den Musikwissenschaftler, den Publizisten, den Programmgestalter, den Produzenten von Verlag — Funk — Schallplatte, den Kritiker. Es bietet einen tiefen Einblick in das innere Gefüge der öffentlichen Musikpraxis.

Das Buch erscheint 1959 in London in englischer Sprache und in Mexiko in spanischer Sprache.

235 Seiten, moderne Ausstattung

kart. DM 9,80

Gzlw. DM 12,50

GUSTAV BOSSE VERLAG · REGENSBURG



KLAVICHORDE

SPINETTE

CEMBALI

HAMMERFLÜGEL

überall in der Welt bewundert und begehrt

NEUPERT

BAMBERG · NÜRNBERG

Anfragen nach Nürnberg - Marienortgraben 1



Schul-Fideln

für den Anfänger

Fidel,

Terz-Quart oder Quint,
für den Musikanten

Gamben

für den Kenner

Ferner Lauten, Clavichorde,
Bögen, Kopien alter
Instrumente

EMMO-KOCH

BREMEN 17

ACHERDIEK 21

Werkstatt für historische
Musikinstrumente und
Fidelbau



Alle Streichinstrumente gewinnen an Tonschönheit und Zuverlässigkeit durch
NÜRNBERGER KÜNSTLERSAITEN / hervorragend edel in Ton und Ansprache
NÜRNBERGER PRÄZISIONSTAHLsaiten / aus 30jähriger Erfahrung vielbewährt
Verlangen Sie diese beiden Marken in den Fachgeschäften ■

*„Ich muß immer wieder feststellen, daß die elastischen ‚Nürnbergersaiten‘ auch auf meinem Stradivari-
varicello am besten klingen. In der Tonfülle und Klarheit sowie der weichen Ansprache sind diese Saiten
unerreicht.“*
Professor Ludwig Hoelscher

ALTE UND NEUE
MEISTER=GEIGEN

Bogen, Etuis, Saiten, Reparaturen,
Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 17

Als Städtischer Musikdirektor

für Betreuung des gesamten Musiklebens, auch für Musik-
schulleitung (jedoch ohne konzertantes Auftreten) emp-
fiehl sich Musikerzieher und Organisator. Eventuell zu-
gleich Kurdirektor.

Zuschriften unter M 746 an den Verlag erbeten.

HINDEMITH

Übungen für Geiger

(1926)

Ed. Schott 4687 DM 3,50

Hindemith hat diese Studien 1926 für
seinen eigenen Gebrauch als Geiger
geschrieben. In konzentrierter Form
werden hier finger- und bogentechnische
Aufgaben gestellt. Für die Ausführung
heutiger Solo-, Kammermusik- und
Orchesterstimmen geben diese Übungen
dem Geiger wertvolle Hilfen.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Pianist

sucht nach 25jähriger Lehr- und Konzert-
tätigkeit in Übersee (Professor der Mei-
sterklasse eines staatl. Musikinstituts
und ehem. Schüler von Ernst v. Doh-
nányi, Budapester Akademie, Emil v.
Sauer, Wiener Meisterschule und Arthur
Schnabel)

Dozentenstelle

in einer Hochschule oder einem Konser-
vatorium in Europa.

Zuschriften unter M 750 an den Verlag
erbeten.



Alte und neue Meister-Instrumente · Kunstgeigenbau

HAMMA & CO.

STUTTGART-N · HERDWEG 58 · GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung · Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile
„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente



Soeben erschienen

**Samuel Fisch
Rudolf Schoch**

BRÜCKE ZUM NEUEN LIED

DM 5,50

Eine Sammlung der schönsten neuen Weisen

Eine Sammlung der schönsten neuen Lieder aus dem gesamten deutschen Sprachgebiet. Sie vermag den Beweis zu erbringen, daß auch unsere heutigen Komponisten Melodien und Sätze zu schaffen vermögen, die allgemein gefallen. Der Textwahl wurde große Beachtung geschenkt. Nur mit Kindern Erprobtes ist aufgenommen worden. Pentatonische Wendungen und reines Moll fehlen nicht, so daß die Herzen geöffnet werden für ein vielseitiges Musizieren. Die Spiellieder und die vielen Melodien mit instrumentalen Begleitstimmen bedeuten eine erwünschte Bereicherung.

VERLAG HUG & CO. - Postfach ZÜRICH 22

Jean-Philippe Rameau: Pièces de Clavecin

mit den vollständigen originalen Textbeilagen des Komponisten und mit mehreren Faksimile-Wiedergaben. Herausgegeben von Erwin R. Jacobi. BA 3800. Kartoniert DM 18,—, Leinen DM 21,—

Fünf Meister errichteten dem Cembalo seinen unvergänglichen Tempel: Fr. Couperin, J.-Ph. Rameau, J. S. Bach, G. F. Händel und D. Scarlatti. Nur von Rameaus Cembalomusik fehlte bisher eine quellengetreue Ausgabe für Praxis und Wissenschaft. Zwar enthält der erste Band der von C. Saint-Saëns veröffentlichten Gesamtausgabe (1895) die „Pièces de Clavecin“ (alle Gebrauchsausgaben stützten sich seither auf diesen Band), aber die Herausgeber paßten ihre Ausgabe bewußt dem modernen Pianoforte an, da sie ein Wiederaufleben des Originalinstruments für unmöglich hielten. Inzwischen hat die Renaissancebewegung des Cembalos dieses Instrument wieder als ebenbürtigen Partner in die Familie der Tasteninstrumente eingesetzt. Gleichzeitig ertönt seit langem bei allen Kennern und Liebhabern der Klaviermusik der Wunsch, endlich auch von diesem Meister — dem Newton der Musik, von seinen Landsleuten und Zeitgenossen stolz genannt — eine authentische Ausgabe leicht zugänglich gemacht zu erhalten. So dürfte die vorliegende Urtextausgabe einem weitverbreiteten Bedürfnis entsprechen. Ihr dokumentarischer Wert wird erhöht durch die Einbeziehung von Rameaus hochbedeutsamen Originalvorworten (in drei Sprachen), seiner ausführlichen Ornamenttabelle und zahlreichen Faksimile-Wiedergaben. Der Band enthält die „Pièces de Clavecin“ von 1706 und von 1724/1731, die „Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin“ von ca. 1728, die „Cinq Pièces“ von 1741 und „La Dauphine“ von 1747.

Neben der Gesamtausgabe erscheinen die 2. und 3. Sammlung der Cembalostücke jeweils in einer Sonderausgabe (BA 3801 und 3802, in Vorbereitung).

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

Für Studium und Vortrag

Violine

JOSEPH KRAUS

(1756—1792)

Violinkonzert C-dur

Erstveröffentlichung, herausgegeben und mit Kadenzen versehen von Walter Lebermann (30 Minuten). EB 6287 Studienausgabe für Violine und Klavier (Ulrich Haverkamp) DM 8,—; Aufführungsmaterial leihweise

Klarinette

FRANZ XAVER

POKORNY (1729—1794)

Klarinettenkonzert Es-dur

Herausgegeben von Heinz Becker (20 Minuten). PB 3833 Part. DM 7,50; OB 3833 5 Streichstimmen je DM 2,40, 4 Hornstimmen je DM 2,—; EB 6307 Studienausgabe für Klarinette u. Klavier (Dietrich Manicke) DM 6,50

Klarinettenkonzert B-dur

Herausgegeben von Heinz Becker (12 Minuten). PB 3834 Part. DM 6,—; OB 3834 5 Streichstimmen je DM 2,—, 2 Hornstimmen je DM 1,50; EB 6308 Studienausgabe für Klarinette u. Klavier (Dietrich Manicke) DM 5,—

BREITKOPF & HÄRTEL
WIESBADEN

MARTIN GÜMBEL

Lern- und Spielbuch für Flöte

BA 3340. 124 S., 1 Griffabelle.

Kart. DM 14,—

Die Querflöte erfreut sich in den letzten Jahren einer wachsenden Beliebtheit. Dabei machte sich das Fehlen einer Anfänger-Schule sowohl für die Spieler als für die Lehrer bemerkbar. Denn die vorhandenen, meist sehr veralteten Schulwerke gehen von ganz anderen Voraussetzungen aus.

Das vorliegende Schulwerk trägt den neueren pädagogischen Erkenntnissen, wie sie in vielen Schulen für andere Instrumente bereits längst ihren Niederschlag gefunden haben, auch für die Querflöte Rechnung. Ausgehend von Lied und Tanz als den Quellen jeglichen Musizierens will es neben dem notwendigen technischen Übungsmaterial pädagogisch geeigneten und geordneten Spielstoff sowohl für den Unterricht als auch für das gemeinsame Musizieren zur Verfügung stellen. Es soll auch für die Fortgeschrittenen als Sammlung einfacher und mittelschwerer Literatur seinen Wert behalten durch die in ihm enthaltenen Spielstücke, Suiten und Sonaten, die durchweg Originalkompositionen, z. T. noch nicht oder noch nicht wieder veröffentlicht, zusammenstellen. Für die mit Tasteninstrument begleiteten Stücke wird ein gesondertes „Spielbuch für Flöte und Tasteninstrument“ erscheinen.

BÄRENREITER-VERLAG
KASSEL UND BASEL

STUDIENPARTITUREN

zeitgenössischer Werke

CONRAD BECK

Aeneas Silvius-Symphonie

für Orchester

Ed. Schott 4596 DM 7,50

HANS WERNER HENZE

Sonata per archi (1957/58)

Ed. Schott 4591 DM 4,50

Drei Dithyramben

für Kammerorchester (1958)

Ed. Schott 4597 DM 7,50

KURT HESSENBERG

Streichquartett Nr. 4 op. 60

Ed. Schott 4592 DM 5,—

PAUL HINDEMITH

Mathis der Maler

Oper (1934/35)

Ed. Schott 4575

Ganzleinen flexibel . . DM 66,—

LUIGI NONO

Cori di Didone

aus »La terra promessa«

von Giuseppe Ungaretti

für Chor und Schlagzeug

AV 54 DM 4,50

ARNOLD SCHOENBERG

Moses und Aron

Oper

Ed. Schott 4590

Ganzleinen flexibel . . DM 66,—

JOHANNES SCHÜLER

Fünf Orchestersätze

Ed. Schott 4594 DM 6,50

HUMPHREY SEARLE

Symphonie Nr. 1 op. 23

für Orchester

AV 55 DM 12,—

MÁTYÁS SEIBER

Elegie

für Viola und kleines

Orchester

Ed. Schott 4585 DM 3,50

MICHAEL TIPPETT

Symphonie Nr. 2

für Orchester

Ed. Schott 10620 DM 22,50

BERND ALOIS ZIMMERMANN

Canto di speranza

für Violoncello u. kleines

Orchester

Ed. Schott 4588 DM 6,—

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

NEUERSCHEINUNG

Werner Richter

Schule

für die Böhmflöte

Mit einem Anhang:

Praktische Winke

zur stilgerechten Ausführung

Alter Musik

Ed. Schott 4777

102 Seiten · DM 12,—

Das vorliegende Unterrichtswerk vereinigt in idealer Weise die beiden pädagogischen Ziele in sich: Erarbeitung einer sauberen Technik und Entwicklung eines sicheren künstlerisch-musikalischen Empfindens.

Entscheidend ist zunächst eine einwandfreie technische Grundlegung im Anfangsunterricht, für die der Verfasser, welcher Dozent an der Akademie für Tonkunst in Darmstadt und Orchester-Soloflötist ist, eine sorgfältige Auswahl von Übungen bereitstellt. Im weiteren Verlauf des Unterrichts werden dann die technischen Probleme immer mehr an Hand von Beispielen aus der Flötenliteratur erarbeitet. Der Schüler wird dadurch nicht nur von vorneherein zum Kunstwerk hingeführt, sondern erhält auch viele Anregungen zur weiteren Heranziehung von Originalwerken innerhalb seiner Ausbildung.

Von besonderer Wichtigkeit für den Flötenspieler ist die Kenntnis barocker Spielpraxis für die Ausführung alter Musik. Dieses Gebiet wird in einem gesonderten Anhang instruktiv und ausführlich behandelt und soll den Gegebenheiten entsprechend in den Unterrichtsgang miteingebaut werden.

Bezug durch jede Musikalienhandlung

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ